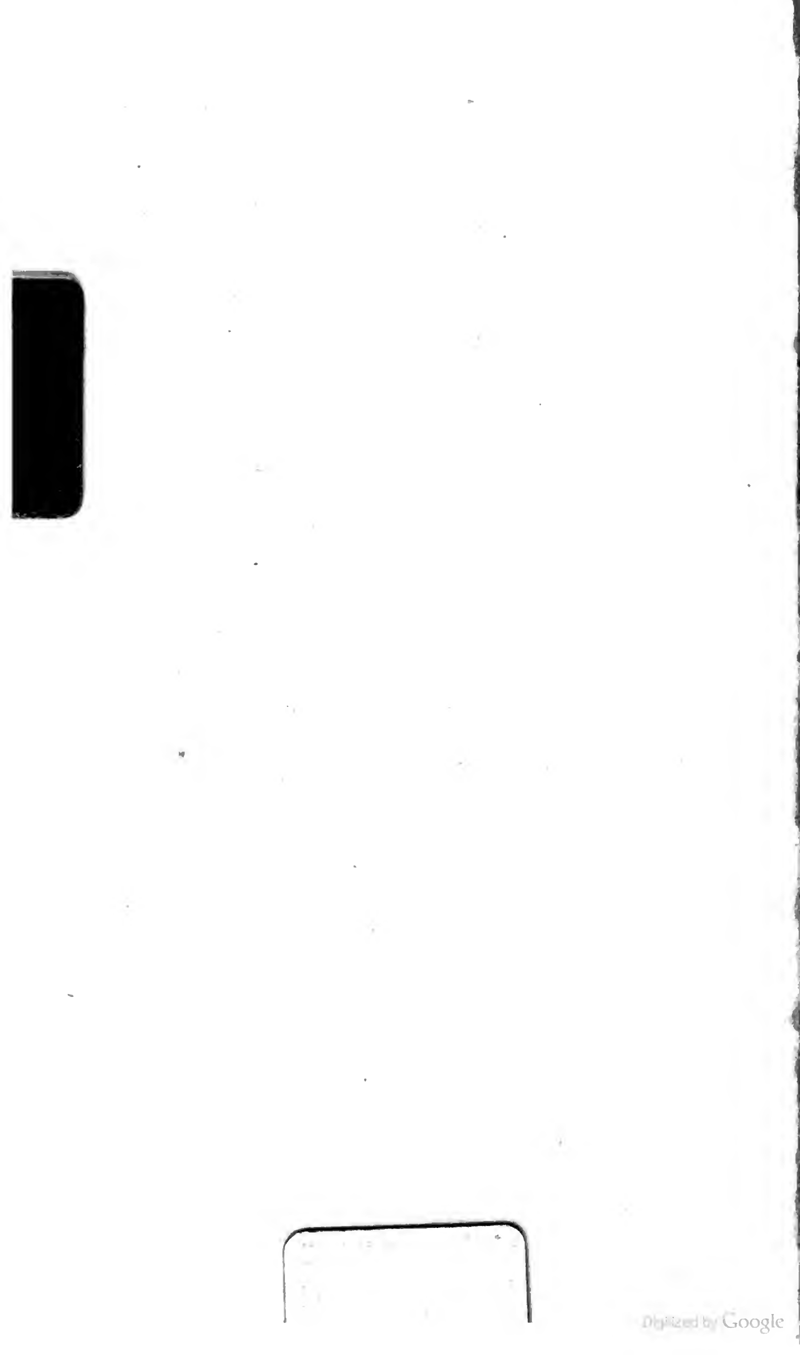






DAS SATYRSPIEL.

Nach Maassgabe eines Vasenbildes

dargestellt

von

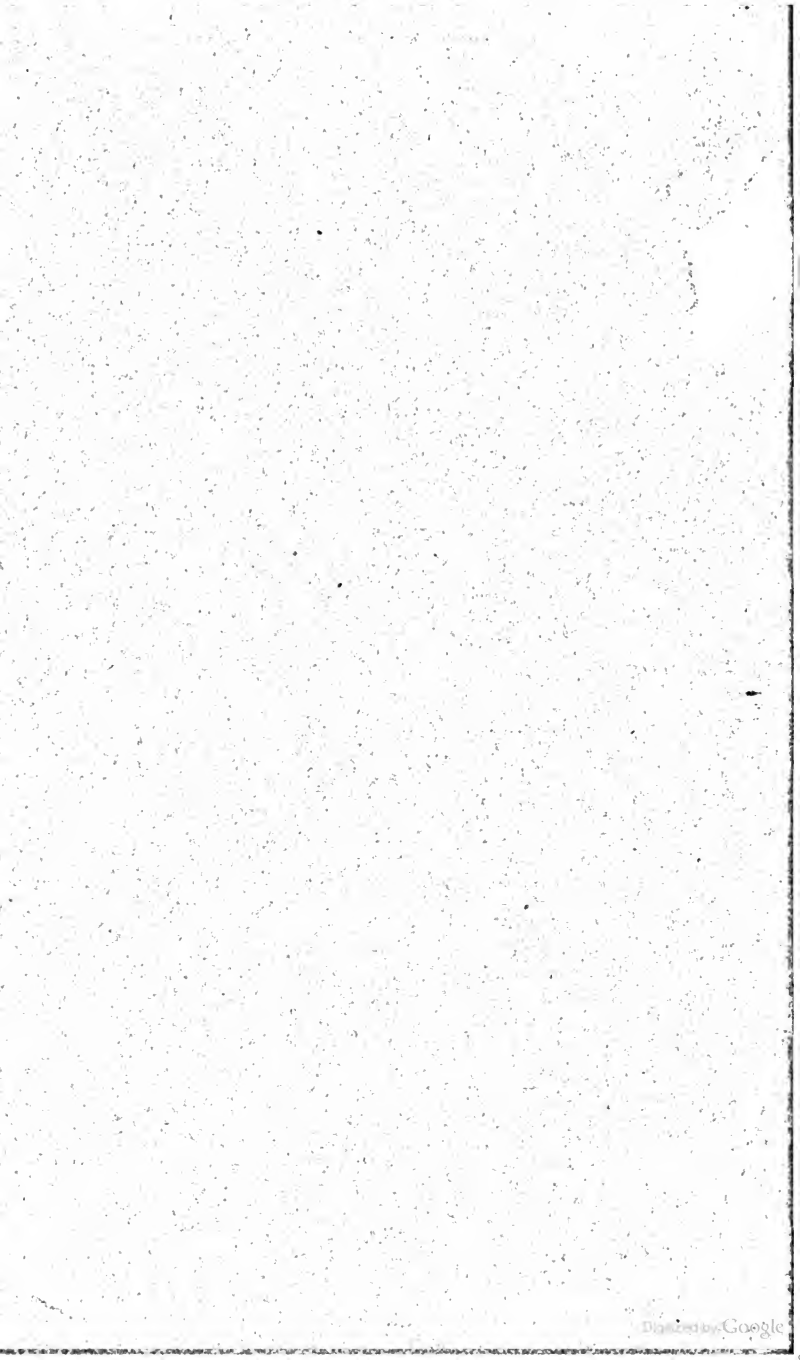
Friedrich Wieseler.

Abgedruckt aus den Göttinger Studien. 1847.

Göttingen

bei Vandenhoeck und Ruprecht.

1 8 4 8.



DAS SATYRSPIEL.

Nach Maassgabe eines Vasenbildes

dargestellt

von

Friedrich Wieseler.

Abgedruckt aus den Göttinger Studien. 1847.

Göttingen

bei Vandenhoeck und Ruprecht.

1848.


BODLEIAN LIBRARY
16 JUN 87
OXFORD.

Das Satyrspiel.

Nach Maassgabe eines Vasenbildes

dargestellt

von

Friedrich Wieseler.

Während für das Satyrspiel der Griechen in literarhistorischer Beziehung, namentlich von Welcker im Nachtrag zu der Aeschylischen Trilogie, S. 185 fll., Vortreffliches geleistet ist, stehen die Alterthümer desselben noch ziemlich auf der Stufe, zu welcher sie Casaubonus in dem für seine Zeit allerdings ausgezeichneten Buche de satyrica Graecorum poesi et Romanorum satira, Paris. 1605 (ed. Rambach, Hal. 1774) gebracht hat. Freilich sind seit der Zeit zahlreiche einzelne einschlägige Bemerkungen gemacht; namentlich seitdem man den bildlichen Denkmälern des Alterthums ein genaueres Studium zugewendet hat, von denen unendlich viele gerade den Dionysos und seinen Kreis angehen, während Casaubonus nur eine unbedeutende Gemmendarstellung benutzte. Allein jene Bemerkungen treffen, weil sie keinesweges Ausflüsse einer gründlichen Durchdringung des gesammten Ge-

genstandes sind, die Wahrheit häufig entweder nur halb oder auch gar nicht. An einer umfassenden Darstellung, die auf einer möglichst vollständigen, allseitigen und eindringlichen Benutzung der schriftlichen sowohl als der besonders reich fliessenden bildlichen Quellen beruhte, fehlt es gänzlich. Eine solche ist nun in der nachstehenden Abhandlung versucht. Mögen die fast durchweg ganz neuen Resultate der Forschung die Feuerprobe bestehen!

Jenes ist übrigens, wenn auch Hauptresultat, doch eigentlich nur Nebenzweck der Abhandlung. Ihr Hauptzweck ist die Erklärung der Vorstellung auf einer im Jahre 1836 zu Ruvo ausgegrabenen Vase, anfora a volute, welche, richtig verstanden, die umfassendste Einsicht in die Alterthümer des Satyrspiels gewährt. Freilich ist jenes Verständniss auch dem, welcher die Summe der bisher erworbenen Kenntnisse wohl inne hat, nicht durch die blosse Anschauung des Bildes gegeben, und gar Manches ist auf ihm nicht ausgedrückt oder auch nur angedeutet. Eine auch auf das Einzelnste und Kleinste ausgedehnte Betrachtung des Vorgestellten nebst einer Vergleichung dessen, was anderswoher bekannt ist, dürfte eine nicht verwerfliche Anleitung geben zur Benutzung ähnlicher Bildwerke für antiquarische Untersuchungen; und ich gestehe es gern, dass der Wunsch, zur richtigen Auffassung und Würdigung der auf das Bühnenwesen bezüglichen Bildwerke einen Beitrag zu liefern, nicht allein der zweite Nebenzweck der Schrift ist, sondern zum grossen Theil die oben erwähnte Anlage derselben hervorgerufen hat.

Die Darstellung, um welche es sich handelt, ist unter de Witte's Fürsorge sehr getreu abgebildet in den Monum. d. Inst. di corrisp. arch., Vol. III, t. XXXI, und darnach wiedergegeben in meinem Werke „Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern“, Taf. V, 2. Da dieses Werk etwa gleichzeitig mit dieser Abhandlung ausgegeben und von denen, welche sich für den Gegenstand interessiren, ohnehin benutzt werden wird, hielt

ich es für unnöthig, die Abbildung noch einmal wiederholen zu lassen. — Eine ausführliche Beschreibung der Darstellung, der aber nur eine mangelhafte Abbildung zu Grunde lag, wurde bald nach der kurzen Notiz über die Auffindung im Bullett. d. Inst. di corrisp. arch., 1837, p. 85, ebenda p. 97 fll. gegeben. Eine andere, namentlich in Betreff der Inschriften viel genauere Beschreibung verfasste de Witte zur Begleitung der Abbildung in den Annali Vol. XIII, 1841, p. 303 fll. Vgl. Minervini in Avellino's Bullett. archeol. Napol. II, p. 30 und 151, Anm. 2. Zuletzt hat O. Jahn über die Vase nebenbei gesprochen in den Archäolog. Aufsätzen, S. 143 fll. Genauere Erklärungen sind schon vorlängst von Frankreich und später von Italien und Deutschland aus in Aussicht gestellt, doch bis jetzt nicht erschienen, und werden, allem Anscheine nach, auch nicht erscheinen.

Der Ort, an welchem sich die auf der Vorderseite der Vase dargestellten Personen und Sachen befinden, die wir im Folgenden genauer besprechen wollen, ist ein dem Dionysos geweihter Platz unter freiem Himmel, wie die zu beiden Seiten des Beschauers aufgestellten Dreifüsse, ein Weinstock und ein Felsblock zeigen. Die Figuren sind in zwei Reihen über einander sehr symmetrisch angeordnet. In der Mitte der oberen Reihe befindet sich ein mit prächtigem Polster versehenes bettähnliches Gerüst, *κλίνη*, und vor demselben eine wohlverzierte Fussbank, *θρῆνυς, ὑποπόδιον*. Den grösseren Theil und Hauptplatz dieses Ruhebettes nimmt die in zärtlicher Umarmung befindliche Gruppe des Dionysos (*ΔΙΟΝΥΣΟΣ*) und seiner Geliebten oder Gemählin Kora oder Ariadne ein. Der Lenz ist gekommen, Kora-Ariadne dem Licht der Oberwelt wiedergegeben; Gatte und Gattin, jugendlichen Aussehens, mit buntgestickten Gewändern, dem Symbol der in bunter Blumenpracht sich ver-

jüngenden Jahreszeit, feiern ihre Wiedervereinigung. — Auf der Ecke des Ruhebettes, zumeist rechts dem Beschauer, sitzt ein junges Weib in einem prächtig gestickten, bis auf die Füsse hinabwallenden Aermelchiton mit einem ebenfalls gestickten Himation, den Blick auf die Gruppe nach dem Dionysos hin gerichtet, in der Linken eine Maske hochhaltend, wie um sie zu zeigen. Ihr reicht Himeros (*ΙΜΕΡΟΣ*), aus der Richtung des Dionysos durch die Luft flatternd, einen Kranz dar. Wer ist dies Weib? Wir denken, die Muse [1]).

---

[1]) De Witte und Jahn halten freilich die Frau mit der Maske auf dem Ruhebette für eine Schauspielerin. Diese Ansicht kann aber schwerlich die richtige sein, weil nicht einzusehen ist, wie eine blosse Schauspielerin auf das Ruhebett der Götter komme, was der Blick nach dem Dionysos und die hingehaltene Maske wolle, was der ihr sich nahende Himeros solle, der doch nur als von dem Gotte, nicht etwa als von dem abgewandten Schauspieler ausgehend betrachtet werden kann. De Witte ist übrigens auf dem halben Wege zur Wahrheit, indem er die Figur für eine Göttin hält, die im Satyrspiele auftrete. Nur wird Niemand schon an sich leicht an eine Aphrodite - Omphale glauben. Der Himeros, qui tend une bandelette à sa mère, fände freilich unter der Voraussetzung einer Aphrodite auch auf eine andere als die von uns angenommene Weise eine genügende Erklärung; nur darf er nicht als entscheidender Grund für die Annahme einer Aphrodite gelten sollen. Wenn de Witte un masque coiffé d'une espèce de tiare erkannte, so dachte er wohl, dass eine solche Maske gut für eine Omphale passe. Doch hat es mit der vermeintlichen Tiare seine eigene Bewandniss. Einen ganz ähnlichen Aufsatz hat die ebenfalls weibliche Maske, welche von der Thalia gehalten wird auf der Gemme bei Ficoroni, De larvis scenicis, Taf. XXXX, vgl. auch T. LXXXV, wenn hier nicht vielmehr an einen Haarbusch zu denken ist, wie auf den Berliner Gemmen Kl. III, nr. 1337 und 1338 des Tölkenschen Verzeichnisses. — Die Ansicht Jahn's, dass, weil eine Schauspielerin mit auftrete, die Darstellung nicht auf das Attische Theater zu beziehen sei, kann nur dazu dienen, die Annahme einer Schauspielerin zu entkräften; denn sie ruft unmittelbar die Frage hervor, ob es denn nachgewiesen oder auch nur wahrscheinlich sei, dass in irgend einer anderen von Griechen bewohnten Gegend in guter Zeit im echt Griechischen Satyrspiel Weiber als Schau-

Zur Zeit des Frühlings, der Wiedervereinigung des Dionysos und der Ariadne, haben auch die grossen theatralischen Auf-

---

spieler aufgetreten. — Auch würden in dem von uns bestrittenen Falle mehr als drei Schauspieler angenommen werden müssen, wie weiter unten erhellen wird, was sehr befremdlich wäre. — Die Maske ist allerdings die einer weiblichen Person und kann schwerlich als die eigentliche Charaktermaske des Satyrspiels betrachtet werden. Wenn Melpomene auf der Gemme bei Winckelmann, Mon. ined. 45, Millin, Gal. mythol. pl. XXXI, 68, eine mit dem Helm versehene Maske in der Hand hält, während nach Böttiger's (ob ganz sicherer?) Bemerkung, Opusc. p. 273, Anm. *), nulla in tragoedia vetere persona galeata fuit aut cristata, so ist das nicht ganz gleich, indem die Maske doch auf die Helden, diesen Hauptbestandtheil der tragischen Personen, hinweist. Ganz ähnliche Beispiele giebt jedoch das Werk Ficoroni's an die Hand, in welchem die Muse mit dem Krummstabe mehrfach mit einer Maske erscheint, welche weiblich ist, wie die unsrige, und keinesweges eine der sonst gewöhnlichen charakteristischen Masken der Komödie, vgl. T. XXXIX, LXXV. Man vgl. ferner die Berliner Gemmen Kl. III, nr. 1325 und 1332—1338; auch das Neapolit. Musenrelief in Gerhard's Arch. Zeitung, Jahrgg 1843, Taf. VII, vielleicht auch in Betreff der Melpomene. Auf Statuen sich zu berufen, ist wegen der hier gewöhnlichen Ergänzungen und des Mangels an Kunde über dieselben misslich. Besonders interessant für uns ist die in Clarac's Mus. de Sculpt. pl. 516, 1050. — Wie die Muse auf unserem Vasenbilde zu benennen sei, kann zweifelhaft erscheinen, da sonsther keine Muse des Satyrspiels bekannt ist. Inzwischen deutet der Chiton, welcher ganz der eines tragischen Schauspielers ist, auf die Melpomene. Auch konnte dem ausgebildeten Satyrspiel schwerlich eine andere Muse vorgesetzt werden als diese, theils und ganz besonders wegen seines engen Zusammenhanges mit der Tragödie, theils weil ja auch in ihm Personen der tragischen Bühne auftraten. Eine Gemme der Cades'schen Sammlung (Cent. VI, nr. 20, Denkm. d. Bühnenw., Taf. VIII, 3), deren Darstellung trotz der so augenfällig hervorgehobenen Kothurne von dem Erklärer auf die Thalia bezogen ist, zeigt die Melpomene, wie es scheint, mit einer Keule unter dem linken Arm und einem Pedum in der rechten Hand. Sollte nicht, wie jene die Muse der Tragödie, so dieses die des Satyrspiels bezeichnen? Oder wollte man es lieber für den Krummstab halten, welchen nach Satyros bei dem Biographen des Sophokles (Vit. Script.

führungen Statt, naht sich die Muse auffordernd dem Dionysos, wendet sich dieser in Liebessehnsucht auch jener zu. Diese Aufforderung gilt also nicht zunächst dem Gotte, von dem man sagte, dass er *τῶν θυμελικῶν ἀγώνων εὑρετὴν γενέσθαι, καὶ θέατρα καταδεῖξαι, καὶ μουσικῶν ἀκροαμάτων σύστημα ποιήσασθαι* (Diodor. IV, 5); auf dessen Geheiss und unter dessen Mitwirkung auf einem Pompejanischen Wandgemälde (Gell's Pompej. N. S. pl. XLV, Mus. Borbon. II, 56, Denkm. des Bühnenw., Taf. IX, 1) die Komodia (vgl. Lucian. Prometh. es in verbis, C. 6) oder ein Schauspieler der Komödie costümirt wird; den man in einer interessanten, unweit des Dionysischen Theaters zu Athen gefundenen Gruppe selbst mit der Maske in der Hand auf den Schultern des Theatersilen erblickt, vgl. Schöll, Arch. Mittheilungen aus Griechenland, I, S. 111, und Taf. V, F. 10, Denkm. d. Bühnenw. Taf. V, 3. Vorsteherin und Anordnerin der festlichen Aufführung ist die Muse. Der Gott soll dem Schauspiele, das ja zu seiner Ehre und Feier aufgeführt werden wird (Lucian. Encom. Demosth. C. 27), als Zuschauer beiwohnen. Die aber, zu deren Spiel er eingeladen wird, wollen sich bei einem Satyrspiele betheiligen: *καὶ Σατύρους δέ φασιν*

Gr. min. ed. Westermann, III, 21, 29) dieser zuerst als Stütze für die Greise (Bode, Gesch. der Dramat. Dichtk. der Hell. Th. I, S. 361) einführte? — Aber in Betreff unserer Muse frägt es sich überall, ob derselben ein bestimmter Name zu ertheilen sei, da nach der gewöhnlichen Ansicht erst unter den Ptolemäern im Museum zu Alexandrien jede Muse ihr eigenes Departement bekam: Böttiger, Kl. Schriften, Bd. I, S. 278; vgl. auch Gerhard, Arch. Ztg., 1843, S. 117 fl., Anm. 25. Diese Ansicht würde aufzugeben sein, wenn die Vermuthung Müller's (Handb. der Archäol. der Kunst, §. 393, Anm. 2), dass die Musengruppe aus Ambrakia im Tempel des Herkules Musageta zu Rom ein Werk des Polykles aus Ol. 102 sei, sich zur Gewissheit erheben liesse. Doch ist dies eben nur eine Vermuthung, der auch durch die allerdings interessante Darstellung auf unserem Vasenbilde, welches jedenfalls aus voralexandrinischer Zeit stammt, keine weitere Unterstützung zu Theil wird.

αὐτὸν περιάγεσθαι, καὶ τούτους ἐν ταῖς ὀρχήσεσιν καὶ ταῖς τραγῳδίαις (Welcker, Nachtrag S. 238, 322, Anm. 287) *τέρψιν καὶ πολλὴν ἡδονὴν παρέχεσθαι τῷ θεῷ* (Diodor IV, 5, 3). Also Dionysos, Muse und Satyrn in ähnlicher Verbindung und Beziehung auf einander, wie bei Diodor IV, 5, 4: *καθόλου δὲ τὰς μὲν Μούσας τοῖς ἐκ τῆς παιδείας ἀγαθοῖς ὠφελούσας τε καὶ τερπούσας, τοὺς δὲ Σατύρους τοῖς πρὸς γέλωτα συνεργοῦσιν ἐπιτηδεύμασι χρωμένους παρασκευάζειν τῷ Διονύσῳ τὸν εὐδαίμονα καὶ κεχαρισμένον βίον* — eine Uebereinstimmung, die jedenfalls interessant ist und selbst glauben machen könnte, dass dem Künstler bei der Composition die Sage vorgeschwebt habe —; aber freilich doch auch anders: denn auf unserem Bilde haben wir es mit nicht wirklichen Satyrn und mit dem ausgebildeten Satyrspiele zu thun.

Zunächst rechts von der Gruppe auf dem Lager sind Herakles (*ΗΡΑΚΛΗΣ*) und Silen in einer Gruppe zusammengestellt; zunächst links ein prächtig costümirter Schauspieler mit zwei Chorsatyrn, *ΕΥΑΠΑΝ* [1]) und Dorotheos (*ΔΩΡΟΘΕΟΣ*) oder wahrscheinlicher Charias (*ΧΑΡΙΑΣ*). Zu beiden Enden der Reihe befinden sich, in symmetrischer Entsprechung sitzend und nach den Gruppen zwischen ihnen hinschauend, zwei Satyrn, Eunikos (*ΕΥΝΙΚΟΣ*) und Kallias (*ΚΑΛΛΙΑΣ*).

Die Mitte der unteren Reihe nimmt ein Paar von Musi-

---

[1]) Im Bullett. 1837, p. 98, wird *ΕΥΑΓΩΝ* gelesen. Ein ausgezeichneter Gelehrter meiner Bekanntschaft las im Angesichte des Originals *ΕΥΑΙΩΝ*. Beide sind bekannte Namen. Der von de Witte angenommene ist weder bekannt noch auch möglich. Doch ist er ohne Zweifel so auf der Vase geschrieben. Man hat nicht nöthig, zu einer Buchstabenveränderung zu schreiten, wenn man annimmt, der Name sei, wie häufig, nicht vollständig ausgeschrieben. In diesem Falle muss derselbe *ΕΥΑΠΑΝτητος* gelautet haben, ein Name, der freilich sonst nicht bekannt ist, aber doch sehr wohl existirt haben kann.

kern ein: Pronomos (*ΠΡΟΝΟΜΟΣ*) spielt, auf einem Lehnsessel sitzend, die Doppelflöte; der Kitharspieler Charinos (*ΧΑΡΙΝΟΣ*) steht, sein Instrument in der linken Hand unbenutzt haltend, vor ihm, indem er, das Gesicht zu ihm gewandt, mit dem rechten Arm einen Gestus der Bewunderung macht. Links von diesen beiden ist der stehende Satyr Dion (*ΔΙΩΝ*) mit dem auf dem Fussgestelle des einen Dreifusses sitzenden Philinos (*ΦΙΛΙΝΟΣ*) gruppirt; rechts der tanzende Satyr *ΝΙΚΟΛΕΔΗΣ*, wohl Nikomedes [1]), mit einem jungen, Demetrios (*ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*) genannten Mann, der auf einer vierbeinigen Bank über der untergelegten Chlamys sitzt und eine Schriftrolle in der Hand hält, während eine andere, grössere neben ihm an die Bank angelehnt ist. Wegen dieser Rollen betrachtet ihn O. Jahn als den Dichter des aufzuführenden Stückes.

Die Seiten dieser in vollkommener Symmetrie dargestellten Reihe nimmt je eine Gruppe von zwei Satyrn ein, von denen die links die Namen Nikomachos (*ΝΙΚΟΜΑΧΟΣ*) und Charias (*ΧΑΡΙΑΣ*) oder wahrscheinlicher Dorotheos (*ΔΩΡΟΘΕΟΣ*) führen. Denen rechts sind keine Namen beigeschrieben.

Der vermeintliche Dichter, die Musiker, die unmaskirten Satyrn sind, bis auf zwei, mit Binden und Epheukränzen geschmückt. Ein Epheukranz ziert auch die Maske des Silen. Jener Kopfschmuck fehlt sowohl auf der Maske als auch, was richtiger ist, auf dem Haupte des Herakles und des andern Schauspielers. Bei den beiden Satyrn ist das Weglassen desselben ohne Zweifel, wenn nicht rein, doch mehr zufällig; ob auch bei den zuletzt erwähnten Personen?

---

[1]) De Witte bemerkt zu dieser Inschrift: „Le λ est assez mal formé, et pourrait être pris pour les deux premiers jambages d'un μ. Dans ce vas le nom deviendrait plus régulier, *Νικομεδης*. Mais je n'ose rien affirmer à cet égard.“ Ueber die Form *Νικομέδης* vgl. man jetzt Keil, Syllog. Inscr. Boeot. p. 70. Sonst könnte man auf *ΝΙΚΟΛΕΩΣ* rathen.

Wir müssen, um diesen Gegenstand ins Klare zu setzen, etwas weiter ausholen. Gesetzt, wir haben in dem Demetrios den Dichter des Satyrspiels zu suchen, so wird der Epheukranz wohl zunächst als der bekannte Siegerlohn (Stellen bei Schneider, Das Attische Theaterwesen, S. 176 fl.) betrachtet werden. Zweckmässiger jedoch dürfte es sein, an den Dichter als einen *ἱερεὺς Διονύσου* zu denken, als welcher der Dichter Philiskos nach Athen. V, 198, c, in der bekannten Pompa Ptolemäos' des Zweiten aufzog; oder als *Διονύσου θεράποντα καὶ προφήτην*, wie Menander bei Alkiphron, II, 4, p. 256 Bergl., bezeichnet wird. In diesem Sinne heisst es auch von dem Sositheos, dass er Epheu getragen habe, an der missverstandenen Stelle des Dioskorides, Anthol. Palat. VII, 707, Vs. 3, Anthol. Graec. T. I, p. 521 ed. Jacobs.— Dass die Musiker, wenn sie auftraten, gewöhnlich bekränzt waren, ist eine bekannte Sache. Und zwar waren die Kränze entweder natürliche oder künstliche. Beide Arten von Kränzen finden sich auf dem für diese Sachen sehr interessanten und lehrreichen Wandgemälde von Kyrene (Pacho, Voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque u. s. w., pl. XLIX und L, Denkm. d. Bühnenw. Taf. XIII, 2) neben einander. Da unser Bild sich auf einen Dionysischen Agon bezieht, so ist der Epheukranz bei dem Kitharisten ebensowohl als bei dem Auleten ganz an seinem Platze. Bakchische Bekränzung hat auch der Flötenspieler auf dem Pompejanischen Mosaik. — Von den Choreuten in den Dramen nimmt Witzschel (Die trag. Bühne in Athen, S. 171) als bekannt an, dass sie mit einem Kranze auf dem Haupte die Orchestra betraten. Dieser Kranz sei natürlich kein theatralisches Requisit gewesen, sondern ein Festschmuck, der ihnen als einem ursprünglichen Festchore gehört habe und deswegen auch immer verblieben sei. Hiernach hätten wir bei allen dramatischen Chören Bakchische Bekränzung, namentlich Epheukränze vorauszusetzen, wie sie den kyklischen allerdings eigen waren, vgl. z. B. Simonides, fragm. LXXII, Vs. 2, ed.

Schneidewin. Aber worauf beruht jene so umfassende Kunde, wenn nicht etwa auf den Worten Fr. A. Wolf's (Demosth. orat. adv. Lept. p. XCI) und Böckh's (Staatshaush. d. Athen. Bd. 1, S. 489)? Die Stelle des Demosthenes adv. Mid., p. 520 Rsk., geht doch nicht auf das Drama, und eben dasselbe ist von Ulpian zu Demosth. adv. Leptin. p. 465 zu halten. Die freilich nur geringe Anzahl der Bildwerke begünstigt jene Ansicht keinesweges. Die bekränzten Ithyphallen und Phallophoren bei Athenäos XIV, p. 622, können Nichts beweisen. Bei dem Chor in Lukianos' Tragodopodagra wird allerdings die Bekränzung besonders hervorgehoben, Vs. 74, aber dieselbe besteht aus Hollunder und hat ihren besonderen Bezug. Dass die Chöre in den verschiedenen Arten des Drama mit Kränzen, und zwar je nach den Umständen verschiedenen, geschmückt erschienen, wenn und insofern dieselben durch Stand und Bedeutung der Choreuten bedingt waren, lässt sich erwarten. So kann man den Kranz, und namentlich auch den Epheukranz, den Choreuten des Satyrspiels als Satyrn zuschreiben. Dass jedoch die Epheukränze, welche diese auf unserem Vasenbilde tragen, ihnen nicht als Satyrn zukommen, erhellt daraus, dass jene sich nicht an der Satyrmaske befinden, selbst nicht in dem einen Falle, da die Maske schon das Haupt des im Tanzen begriffenen Choreuten bedeckt. Hier können die Epheukränze diejenigen, von welchen sie getragen werden, nur als solche bezeichnen sollen, die dem Dionysos ein Fest feiern. — Auch von den dramatischen Schauspielern kann man nicht sagen, dass sie schlechthin als solche Kränze trugen. Die Stelle des Duris bei Athen. XII, p. 535, c, wo von einem *στέφανος τραγικὸς* des Tyrannen Dionysios die Rede ist, darf dagegen kein Bedenken erregen, da sie ohne allen Zweifel verdorben ist [1]). Dass die Maske des Silen auf

[1]) Die Worte lauten: *Ο δὲ Σικελίας τύραννος Διονύσιος ξυστίδα καὶ χρυσοῦν στέφανον ἐπὶ περόνῃ μετελάμβανε τραγικόν.* Der Herausgeber der Ueberbleibsel des Duris, Hulleman, schreibt p. 116: ξυστίδα

unserem Vasenbilde mit Epheu bekränzt ist, hat seinen speciellen Grund. Aber gehören nicht die Schauspieler eben so gut zu den Festfeiernden als die Choreuten, und sollte man nicht auf den Köpfen jener eben so wohl die Bakchischen Abzeichen erwarten als diese damit geschmückt sind? Der schon erwähnte Umstand, dass auch zwei von den Choreuten derselben entbehren, ruft die Bemerkung hervor, dass diejenigen, welche sich bei der Aufführung des Satyrspiels betheiligen sollen, noch nicht alle vollständig costümirt sind. Diese Bemerkung wird sich im Verlaufe der Abhandlung bei der Analyse des Einzelnen immer mehr durch Beispiele bestätigen. Ein Beispiel, welches gleich in die Augen springt, kann schon hier beigebracht werden: der Choreut, welcher das linke Bein auf den Felsblock setzt, Charias oder Dorotheos, hat keine Maske; dass er aber nicht ohne Maske auftreten werde, unterliegt denn doch keinem Zweifel. So lässt sich von den beiden nicht mit Binde und Kranz versehenen Choreuten wohl annehmen, dass sie jene schon abgelegt haben sollen, also in dieser Beziehung der vollständigen Costümirung schon um einen Schritt näher seien als ihre Genossen. Dasselbe könnte nun auch rücksichtlich der Schauspieler vermuthet werden; aber wir fragen noch einmal, ob auch mit demselben Scheine? Man beherzige wohl den Unterschied, der zwischen den Choreuten und den Schauspielern unter Umständen Statt haben kann. Jene bestanden, wenigstens an den grossen Dionysien — und auf die bezieht sich nach dem Obigen unser Vasenbild —, aus freien Attischen Bürgern (Stellen bei Schneider, S. 42, Anm. 36), deren Thätigkeit freilich nicht immer (Witzschel, a. a. O., S. 165), wohl aber

---

καὶ χρυσοῦν στέφανον καὶ ἐπιπόρπημα μετελάμβανε τραγικόν. Ich verbessere mit viel grösserer Leichtigkeit: *καὶ χρυσοῦν ἑανὸν ἐπὶ περόνῃ μ. τρ.* *Ἑανὸν* bedeutet hier dasselbe wie *ἐπιπόρπημα*. Die *περόνη* kömmt bei dem *ἑανὸν* schon in der Ilias (XIV, 180) vor; doch in etwas verschiedener Weise, wie auch die Bedeutung des *ἑανὸν* dort nicht ganz dieselbe ist.



wenn sie ausnahmsweise (Xenoph. de republ. Atheniens. I, 13) unentgeltlich auftraten, als Ehrendienst des Gottes betrachtet werden kann. Die Schauspieler dagegen konnten Fremde sein (Geppert, Die altgriech. Bühne, S. 191, S. 194, Anm. 1); und wenn man auch rücksichtlich des Lukianos, von dem selbst Künstler wie Polos und Aristodemos als *ὑπομισθοὶ τραγῳδοῦντες* bezeichnet werden (Apol. pro merced. conduct. C. 5), mit Bernhardy (Grundr. der Griech. Litterat. Th. II, S. 644) gern annimmt, dass er entweder rhetorisch spreche oder es mit den Namen nicht genau nehme, so stellt doch auch der Umstand, dass die Schauspieler in früheren Zeiten, nach dem, wie wir glauben, nicht zu bezweifelnden Zeugniss im Leben des Aeschylos bei Robort. und im cod. Oxon., aus der Staatskasse unterhalten wurden — so wenig auch in diesem Verhältnisse etwas Unehrenhaftes liegen mag —, dieselben auf eine andere Stufe als die Choreuten, welche unentgeltlich und aus freiem Antriebe das Fest des Dionysos begingen. Dass die Kunst des Schauspielers dem Alterthum als keine sehr hohe und würdige Kunst galt, wie E. Müller (Gesch. d. Theorie der Kunst, Bd. II, S. 422) mit Recht bemerkt, insofern die Moralität der Schauspieler schon seit Aristophanes' Zeiten in Verruf stand, vgl. Bernhardy, S. 648 — sonst vgl. im Gegentheil Corn. Nep. praef. 5, Athen. I, 19, b —, darf auch nicht ganz ausser Acht gelassen werden.

Auch sonst stellt sich auf unserem Vasenbilde — das Costüm hier gar nicht in Anschlag zu bringen — bald ein deutlich markirter Unterschied zwischen den letztgenannten Personen und den übrigen heraus. Die Schauspieler sind bärtig; der Dichter, die Musiker, alle Choreuten unbärtig. Der Schauspieler mit der Rolle des Herakles ist nicht mit seinem eigenen Namen, sondern mit dem seiner Rolle bezeichnet. Dies berechtigt uns doch wohl zu der Annahme, dass, wenn die Namen der anderen Schauspieler beigeschrieben oder erhalten wären, dasselbe zu bemerken sein würde. Dagegen führen — um von dem so genannten Dichter und

den Musikern nicht zu reden — sämmtliche Choreuten Namen, welche sich gleich von selbst als Eigennamen historischer Personen kund geben; ein Umstand, der nicht sowohl deshalb hätte als auffallend betrachtet werden sollen, weil die Choreuten als solche keinen eigenen Namen zu haben pflegten, als etwa aus dem Grunde, weil Beispiele vorkommen, dass die Namen wenigstens der bedeutendsten Schauspieler selbst in den öffentlichen Urkunden aufgezeichnet wurden, vgl. Corp. Inscr. Gr. ed. Böckh. Vol. I, p. 351, 353 ff.

Was nun den erstgenannten Umstand anbetrifft, so lässt sich die zwischen den Schauspielern einerseits und den Choreuten anderseits Statt habende Altersverschiedenheit meist schon aus der verschiedenen Beschaffenheit der Rollen leicht erklären. Der Silen des Satyrspiels ist ja der *πάππος* (Polluc. Onom. IV, 132), der greise (Eurip. Cycl. Vs. 228, 231 Herm.) Vater der Satyrn (Cycl. Vs. 85, 274, 436, 601); und wenn man einwenden wollte, dass diese seine Kinder (Cycl. Vs. 13, 27, 36, 274) auf unserem Vasenbilde, nach ihren dichtbärtigen Masken zu urtheilen, doch nicht für allzujugendlich gehalten werden dürfen, und dass auf die Bezeichnung der Chorsatyrn als junger Leute (*νεανίαι*) bei dem Euripides, Vs. 28, als im Munde des Silen, nicht allzuviel zu geben sei, so genügt wohl die Bemerkung, dass die Choreuten des Satyrspiels auf den Bildwerken auch sonst als junge Leute erscheinen, vgl. Denkm. d. Bühnenw. Taf. V, wie auch die nicht dem Satyrspiel angehörenden auf der Gemme Taf. XII, 45. — Der Grund, warum der namenlose Schauspieler von reiferem Alter ist, kann derselbe sein als bei dem Silen, wie auch die bärtige Maske zeigt, und ebendasselbe gilt von dem, welcher den Herakles darstellt. Jedenfalls ist auf diese Uebereinstimmung der Schauspieler in Betreff des Alters und der Körperbeschaffenheit mit ihrer Maske zu achten. Auf diese Weise wurden schon ohne Weiteres Lächerlichkeiten und Ungebührlichkeiten vermieden, wie sie Lukianos (Nigrin. C. 11 und Piscat. C. 31) erwähnt. Auch wissen wir durch

Istros im Leben des Sophokles (III, 2, 1, 32 ed. Westerm.), dass dieser sich bei der Ausarbeitung der Dramen nach der natürlichen Beschaffenheit (*φύσεις*) der Schauspieler richtete, und dasselbe lässt sich auch von anderen Dramatikern voraussetzen. Anderseits ist freilich bekannt, wie das Alter des Schauspielers durchaus nicht immer übereinstimmte mit dem Alter der von ihm dargestellten Personen, wie selbst weibliche Rollen von Männern, und von einem und demselben Schauspieler mehrere und zum Theil sehr verschiedene Rollen hintereinander gegeben wurden, vgl. Gellius, Noct. Att. VII, 5, Lucian. de saltat. C. 28 und Menipp. C. 18, Maximus Tyrius VII, Anf., Rsk., Synesius de provid. p. 106. Aber auch dieses kann nur dazu dienen, in der Darstellung der Schauspieler als Männer von reiferem Alter gegenüber den anderen jugendlichen Personen auf unserem Vasenbilde Absichtlichkeit vorauszusetzen. — Den Dichter anlangend, konnten bekanntlich in Athen die Tragiker in jugendlichem Alter ihre Stücke zur Aufführung bringen lassen. — Um endlich auf die Musiker zu kommen, so finden wir freilich nach Gerhard's Bemerkung (Etrusk. und Kampan. Vasenb. des K. Mus. zu Berlin, S. 6), dass auf Monumenten der besten Griechischen Zeit die Kitharöden meist bärtig vorgestellt werden, während die Flötenspieler unbärtig sind, vgl. meine Advers. in Aristoph. Av., p. 60. Doch lassen sich auf anderen Bildwerken Griechischer Kunstübung zur Genüge auch unbärtige Kitharisten oder Kitharöden nachweisen, vgl. Advers., p. 61, und Mus. Etrusc. Gregor. T. II, t. 22, 2 a, t. 59, 2; und wenn die Monumente so gut wie gar keinen bärtigen Flötenspieler zeigen — denn der bei d'Hancarville (Antiq. du cab. de Mr. Hamilton T. III, pl. 78) und Panofka (Bild. ant. Leb. Taf. IV, 3) kann nicht wohl in Betracht kommen — so wissen wir doch durch Chrysippos bei Athen. XIII, p. 565, a, dass, selbst als zu der Zeit Alexanders des Grossen das Scheeren des Bartes in Aufnahme gekommen war, *Τιμόθεος ὁ αὐλητὴς πώγωνα μέγαν ἔχων ηὔλει*, und sehen — was für

das von uns behandelte Vasenbild von besonderer Wichtigkeit ist — aus den Schol. zu Aristoph. Ecclesiaz., Vs. 102, und Suidas u. d. W. *Πρόνομος* und *'Αγύῤῥος*, dass der Pronomos, auf dessen grossen Bart der Dichter a. a. O. anspielt, ein Flötenspieler war. Man wird bei der Stätigkeit des Gebrauches, die Auleten unbärtig darzustellen, schwerlich umhin können, anzunehmen, dass derselbe conventionell war und hervorgerufen wurde durch das unschöne Aussehen eines Mannes, der, mit starkem Bart versehen, Flöten im Munde hält und ausserdem etwa gar die Mundbinde angethan hat.

Da nun aber Niemand daran zweifeln wird, dass der Dichter und die Musiker bestimmte historische Personen sind, so stellt sich die Frage, ob nicht die jugendliche unbärtige Bildung in historisch treuem Wiedergeben der Individualität begründet sei; natürlich so, dass an eigentliche Porträts nicht zu denken wäre. Dasselbe lässt sich auch noch rücksichtlich der Choreuten und der Schauspieler geltend machen, denn es kann keinem Zweifel unterliegen, dass auch alle anderen Figuren dieses Vasenbildes, mit Ausnahme der oberhalb des Ruhebettes, bestimmte Individuen darstellen sollen. Dies folgt auch für die Choreuten, und für diese ganz insbesondere, aus den Namen, welche ihnen beigeschrieben sind. Der Grund aber, warum dieses geschehen ist, kann entweder darin liegen, dass diese Choreuten bei einer bestimmten Gelegenheit mit besonderer Meisterschaft sangen und tanzten, oder darin, dass sie, alle oder zum Theil, von ausgezeichnetem Geschlechte waren, oder endlich in beiden Umständen zusammengenommen. Aehnliches gilt natürlich auch von den übrigen historischen Personen mit beigeschriebenen Eigennamen; während bei den Schauspielern die mangelnde Hervorhebung der Persönlichkeit durch beigesetzte Eigennamen zum Theil in den oben auseinandergesetzten Verhältnissen der Schauspieler gegenüber denen der Choreuten begründet sein mag. Dazu kömmt aber, dass auf Bildwerken, welche sich auf scenische Darstellungen be-

ziehen, die Bezeichnung des Schauspielers durch den Namen seiner Rolle die naturgemässeste ist — wie denn auch auf den wenigen andern bildlichen Darstellungen von Schauspielern mit beigeschriebenen Namen diese sich stets nur auf die Rollen beziehen —; denn der Schauspieler ist ja das, was er ist, nur durch seine Rolle und hat eine bestimmte Rolle, der Choreut aber hat als Choreut gar keine individuelle Geltung.

Vielleicht lassen sich die obigen allgemeinen Vermuthungen durch genauere Analyse des Einzelnen zu grösserer Wahrscheinlichkeit erheben und weiter ausführen.

Wenden wir uns zuvörderst zu der Person, welche wir bis jetzt mit O. Jahn als den Dichter betrachtet haben, so findet sich die Erwähnung eines gerade als *σατυρογράφος* [1]) bezeichneten Demetrios bei dem Diogenes Laertius (V, 85). Da derselbe jedoch als zu den Tarsischen Dichtern gehörend bezeichnet wird, und nach Casaubonus' Vermuthung (p. 151 fll.) erst kurz vor oder zu der Zeit Strabon's, jedenfalls aber nach der Zeit lebte, in welcher unser Vasenbild verfertigt sein muss, so kann an ihn hier durchaus nicht gedacht werden. Eben so misslich, ja noch misslicher steht es mit dem Tragiker Demetrios, welchen Fabricius kennt (obwohl derselbe nach Athen und in eine Zeit gehört, in welche die Verfertigung unseres Vasenbildes möglicherweise fallen könnte), weil es mehr als wahrscheinlich ist, dass der vermeintliche Tragödiendichter kein anderer als ein tragischer Schauspieler sei, vgl. Kayser, Hist. crit. trag. Gr. p. 6, mit Welcker, Die Griech. Tragödien, III, S. 1280, Anm. 96, und Meineke, Fragm. Com. Graec., V. IV, p. 643. Oder sollte, da ja nach

[1]) Ueber das Wort vgl. Casaubonus, p. 117. Für den Gebrauch desselben lässt sich auch jetzt nur ein Beispiel nachweisen, und zwar in einer Böotischen Inschrift aus der Kaiserzeit, Corp. Inscr. Gr., T. I, nr. 1585. Sonst findet sich in jenen Inschriften der Ausdruck *ποιητὴς Σατύρων*, vgl. nr. 1584 und Keil, Syllog. Inscr. Boeot. pag. 62.

Geppert's Bemerkung (Die altgriech. Bühne S. 204) Nichts näher lag, als dass der Dichter selbst ein Schauspieler und umgekehrt der Schauspieler ein Dichter ward, wirklich doch dieser tragische Schauspieler Demetrios, wenn auch nur ein Mal, Tragödien und ein Satyrspiel gedichtet haben? Aber während der letztere Theil jener Bemerkung in Betreff der Komödie in der besten Zeit sicher bezeugt ist, so ist seine Gültigkeit für die Tragödie allerdings auch von Anderen angenommen, z. B. von Droysen, im Rhein. Mus. III, S. 191, Anm. 12, und von Bode, Gesch. der Dramat. Dichtkunst, I, S. 558, jedoch weder erwiesen noch auch eben glaublich, vgl. Welcker, Die Griech. Trag., III, S. 1038, 1013 fl., Anm. 1, und 1034. Wollen wir nun nicht glauben, dass uns durch unser Monument ein gewiss nicht unbedeutender tragischer Dichter Athens aus der Zeit vor Alexander dem Grossen bekannt werde, von welchem die Schriftsteller gar Nichts wissen — und ein solcher, wie die *μειρακύλλια, τραγῳδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μύρια, Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα, — ἃ φροῦδα θᾶττον, ἢν μόνον χορὸν λάβῃ, ἅπαξ προςουρήσαντα τῇ τραγῳδίᾳ* (Aristoph. Ran. Vs. 89 fll.), ist hier gewiss nicht zu suchen — so liegt es wohl zunächst, an einen jungen Mann zu denken, der, ohne Dichter zu sein, die Stelle des Chorlehrers versah. Einem Chorlehrer steht auch die Rolle und der minder entscheidende Epheukranz eben so wohl zu als einem Dichter; und dafür, dass diese Figur die Stelle eines solchen versah, spricht auch der Umstand, dass der einzige mit Maske und Satyrschurz zugleich angethane und sich im Tanze übende Choreut sich gerade neben ihn gestellt hat und während der Handlung nach ihm hinblickt; während er freilich, der Zeichnung nach, in dem dargestellten Augenblicke sich nicht eben um den Tänzer zu kümmern scheint (wenn er nicht etwa auf den Gesang desselben zu dem Flötenspiel hört), — ein Umstand, den indessen Niemand gegen jene Ansicht geltend machen wird. Bei dieser Annahme über die Bedeutung der Figur wird es

freilich nach dem oben Gesagten nöthig sein, nicht an einen untergeordneten Chorlehrer, der Fach aus diesem Geschäfte machte und dafür besoldet wurde, zu denken, sondern es wird anzunehmen sein, dass wir einen Jüngling aus guter Familie vor uns haben, der, vorzugsweise unterrichtet und geübt in den musischen Künsten, die Unterweisung und Einübung seiner Standesgenossen in ihrer Eigenschaft als Choreuten übernommen hatte. So lässt sich auch das jugendliche Aussehen des Demetrios erklären, welches bei der Annahme eines gewöhnlichen Chorlehrers etwas Befremdendes haben würde, da wenigstens die Bildwerke — und das ohne Zweifel dem Leben getreu — diese Leute als bejahrte Männer zeigen, vgl. das Pompej. Mosaik und die Gemme, Denkm. d. Bühnenw. Taf. XII, 45, woselbst auch zu sehen ist, dass die Chorlehrer, ganz wie der auf unserem Vasenbilde, auch sonst sitzend dargestellt werden.

Sicherere Anhaltspunkte zu weiterer Forschung giebt die Betrachtung des Flötenspielers, Pronomos. Wir kennen seit Böckh's Bemerkung im Corp. Inscr. Gr., T. I, p. 348, zwei Flötenspieler und einen Chorodidaskalos dieses Namens, alle aus Theben und in Athen beschäftigt, ohne Zweifel demselben Geschlechte angehörend. Der letztgenannte und jüngste, aus einer Urkunde von Olymp. 127, 2 bekannt (Corp. Inscr. Gr., T. I, n. 225), auf den Keil (Syll. Inscr. Boeot. p. 204) mit Unrecht das von dem Pausanias (IX, 12, 4) erwähnte Prosodion zurückführt, kann hier schwerlich in Betracht kommen, indessen nicht etwa aus dem Grunde, weil er nicht auch als Flötenspieler aufgetreten sein könnte. Von den beiden erstgenannten ist bei weitem der berühmtere der ältere, der Sohn des Oiniades, der erste Flötenspieler aus der Stadt, die im Flötenspiele die erste war (Anthol. Planud. III, 28, in Jacobs' Anthol. Graec., T. II, S. 633), der Lehrer des Alkibiades (Athen. IV, p. 184, d), über dessen Kunst und Leistungen Pausanias (a. a. O. und IV, 27, 4) und Athenäos (XIV, p. 631, e) sprechen. Nach einer Conjectur Hor-

stig's, die Meineke (Fragm. Com. Gr., V. II, P. I, p. 431, und auch noch in der ed. min. I, p. 161) billigt, trat er oder vielmehr ein Schauspieler unter seiner Maske in der *Αἶγες* betitelten Komödie des Eupolis auf, welche vor Ol. LXXXIX aufgeführt sein muss. Der zweite Pronomos, nach Böckh's Meinung Sohn oder Neffe des eben erwähnten, ist nur aus einer Urkunde von Olymp. 99, 1, C. I. n. 225, bekannt. Welcher von diesen beiden Pronomos der Flötenspieler Pronomos sei, den Aristophanes in den Eccles. (Vs. 102) erwähnt, ist ungewiss. Böckh denkt an den jüngeren; an den berühmten Hulleman (Duridis Samii Q. S., p. 179), der freilich nur diesen kennt. Dass es einer von beiden sei, kann nicht bezweifelt werden. Eben so sicher ist es, dass wir einen derselben auf unserm Vasenbilde zu erkennen haben. Dass es von vornherein und an sich das Wahrscheinlichste sei, in der so besonders hervorgehobenen Person den berühmten Meister des Faches vorgestellt zu erachten, liegt auf der Hand. — Freilich müssen wir gestehen, dass uns die Böckh'sche Unterscheidung von zwei Auleten mit Namen Pronomos ausser dem Chorlehrer keineswegs als ganz sicher erscheint. So viel wir sehen, beruht sie allein auf dem Umstande, dass der älteste Pronomos Lehrer des Alkibiades gewesen. Nun wissen wir aber durch die Pamphila bei Gellius XV, 17, dass Antigenidas den Alkibiades unterrichtet habe. An zwei verschiedene Lehrer ist in diesem Falle gewiss nicht zu denken, da man in Folge anderer Nachrichten (Hulleman a. a. O. p. 179) genug damit zu thun hat, überall einen Lehrer im Flötenblasen glaublich zu machen. Freilich sehen wir, dass auch sonst der Name Antigenidas an die Stelle des Namens eines Kunstgenossen getreten ist, Athen. XIV, p. 631, f, seiner grösseren Berühmtheit wegen. Passt aber so etwas auch auf einen Antigenidas im Verhältniss zu dem Pronomos? Die Stelle bei dem Athenäos lautet: *Δοῦρις δ' — Ἀλκιβιάδην φησὶ μαθεῖν τὴν αὐλητικήν, οὐ παρὰ τοῦ τυχόντος, ἀλλὰ Προνόμου τοῦ μεγίστην ἐσχηκότος*

δόξαν. Wie, wenn vielmehr zu lesen wäre: *πρὸς νομικοῦ* (d. i. *ἁρμονικοῦ*) *τοῦ μ. ἱ. δ.*? Dieser „in der Tonkunst Geübte“ wäre eben kein Anderer, als der sonst als Lehrer des Alkibiades bezeugte Antigenidas. Mag diese Conjectur nun auch zu gewagt erscheinen, so wird doch immer die Frage aufgeworfen werden können und müssen, ob nicht bei dem Duris ein Gedächtnissfehler vorauszusetzen sei. Von einem berühmten Antigenidas lässt sich auch anderweitig sicher nachweisen, dass er Lehrer des Alkibiades gewesen sein könne; nicht aber von dem berühmten Pronomos. Bleibt so von den beiden letztgenannten Pronomos nur einer übrig, so ist dieser eine der berühmte Aulet, wie auch aus der Vergleichung von Pausan. IV, 27, 4 erhellt. — Diese Notizen und Erwägungen geben uns über die ungefähre Zeit der Aufführung des Satyrspiels, welches unser Vasenbild berücksichtigt, genaueren Aufschluss, und, in so fern andere Indicien im Einzelnen nicht dagegen sprechen oder gar günstig sind, die Freiheit, wenn nicht die Wahrscheinlichkeit, Athen als den Ort zu betrachten, an welchem das Schauspiel aufgeführt wurde.

Ein Kitharspieler Charinos ist sonst nicht bekannt. Das will freilich nicht allzuviel sagen. Indessen fällt es auf, dass, während Pronomos mit dem den Musikern eigenthümlichen Prunkcostüm angethan ist, Charinos eine einfache Chlamys trägt, wie sie auch dem Demetrios zugetheilt ist. Man kann nicht nachweisen, dass die Kitharspieler ein minder glänzendes Costüm gehabt hätten, als die Flötenspieler. Auch hilft es Nichts, wenn man die gewiss richtige Vermuthung in Anschlag bringen wollte, Charinos sei ein minder bedeutender Musiker gewesen als Pronomos. Von einem Unterschiede des Costüms der Musiker, die zu gleicher Zeit lebten und auftraten, wissen wir aus den Schriftstellern überall nichts Anderes mit Sicherheit, als dass hier Reichthum und Armuth bedingend einwirkten, vgl. Lucian. adv. indoct. C. 8 fll., was sich am Ende von selbst versteht. Die Vermuthung Hulleman's, a. a. O. p. 171, nach welcher z. B. der

Musiker, welcher in den Pythien gesiegt hatte, die *Πυθικὴ στολὴ* bei allen andern festlichen Gelegenheiten hätte tragen können, ist freilich an sich nicht unmöglich, aber keinesweges erwiesen. Die wahrscheinlichste Erklärung jener Verschiedenheit in der Bekleidung dürfte zunächst die sein, dass Pronomos ein Musiker von Fach gewesen und deshalb in der den Musikern eigenthümlichen Tracht dargestellt sei, rücksichtlich des Charinos aber das Erstere nicht Statt gehabt habe und daher auch das Andere nicht beliebt sei. So führt uns auch diese Betrachtung zu der Annahme, dass Charinos, wie Demetrios und die Choreuten, ein edler Jüngling gewesen, der, als Dilettant im Kitharspiel ausgezeichnet, sich bei der Aufführung des Satyrspiels als Musiker betheiligte. Der Name Charinos aber kömmt mehrfach bei Athenäern vor.

Ebendasselbe findet rücksichtlich der meisten Choreuten Statt. So bei dem Kallias, dem Philinos, dem Dion, dem Dorotheos, dem Nikomachos, dem Eunikos. Auch der Name Charias ist für einen Athenäer nicht unbezeugt. Nur die beiden verdorbenen Namen lassen sich, so viel mir bekannt, wenigstens nach den zunächst liegenden Verbesserungen, zufälligerweise in Athen nicht nachweisen [1].

Hiernach glauben wir zu der Vermuthung berechtigt zu sein, dass wir in unserem Vasenbilde ein ähnliches Denkmal vor Augen haben, als jene Panathenaischen Preisvasen, namentlich aber als jene Nolanische Vase mit der Darstellung des choragischen Dreifusses und der Inschrift: *ΑΚΑΜΑΝΤΙΣ ΕΝΙΚΑ ΦΥΛΕ* (Panofka, Mus. Blacas, pl. I, vgl. Kramer, Ueber den Styl und die Herkunft der bemahlten

[1] Rücksichtlich der Belege für das Obige verweise ich, um unnöthige Citate zu vermeiden, auf Pape's Wörterbuch der Eigennamen. — Will Jemand, der mit mir von dem Bezuge der Darstellung auf Athen fest überzeugt ist, das „zufälligerweise" nicht gelten lassen, so mag er die angedeuteten Conjecturen *Εὐαίων* und *Νικόλεως* annehmen, denn diese beiden Namen lassen sich ebenfalls mit Sicherheit in Athen nachweisen.

griech. Thongef., S. 156 fll.): die Berücksichtigung und Verherrlichung eines in Athen aufgeführten Satyrspiels auf einem in Unteritalien gefundenen Thongefässe. Dass die Vasen von Ruvo, woselbst auch eine Panathenaische Amphora aufgegraben ist (Gerhard im Bullett. d. Inst. arch., 1840, p. 187), wie die Apulischen überall, vielleicht unmittelbar von Athen ausgegangen sind, jedenfalls aber auf Attische Kunstübung zurückweisen, bemerkt auch Gerhard, Apul. Vasenb. des K. Mus. zu Berlin, S. II, vgl. Anm. 12.

Ist dem aber so, so haben wir in der dargestellten Localität wohl das Heiligthum des Dionysos unterhalb der Akropolis zu erkennen und in den Dreifüssen die bekannten Preistripoden, welche in jenem heiligen Bezirke aufgestellt zu werden pflegten, vgl. die vollständigste Sammlung der Stellen bei Schneider, S. 123 fll. Der Dreifuss zur Rechten des Beschauers steht auf einer Säule, und diese wieder auf einem Fussgestelle von vier oder fünf stufenartigen Plinthen: ganz gleiche Monumente dieser Art sind uns in Athen im Originale erhalten, vgl. Stuart's und Revett's Alterthümer von Athen, Bd. II, S. 31, S. 51 fl., Anm. 3, der Darmstädt. Uebers. [1]). Das andere Dreifussmonument

---

[1]) Eine andere Form dieser Art von choragischen Denkmälern, welche von dem des *τοῖς χορηγικοῖς τρίποσιν ὑποκείμενος ἐν Διονύσου νεώς* (Plut. Nic. 3, vgl. Pausan. I, 20, 1), dem Denkmal des Lysikrates und dem des Thrasyllos wesentlich verschieden sind, ist die auf der Blacas'schen Vase vorkommende: der Dreifuss steht unmittelbar auf dem mit Stufen versehenen Unterbau (*ὑπόστημα*, Athen. V, pag. 197, a, ?). Ausserdem lässt sich wohl noch eine dritte Form voraussetzen: die, dass der Dreifuss auf einer Säule oder einem Pilaster ruht, welcher des genannten Untersatzes entbehrt. Wir hätten auch hiefür ein direktes monumentales Zeugniss, wenn es sich mit Sicherheit darthun liesse, dass auf den bekannten, zuerst von Millin (Peint. de Vas. ant. II, 55 und 56) herausgegebenen Vasenbildern, Denkm. d. Bühnenw. Taf. IV, 8, a und b, Dreifusssäulen dargestellt (Stuart's und Revett's Alterth. von Athen, Bd. II, S. 46 fl. der Darmst. Uebers.) und diese nicht etwa vielmehr zunächst mit dem Monumente auf un-

scheint durch die Anhöhe, auf welcher der Eunikos sitzt (wie auch die dieser Figur entsprechende des Kallias sich

---

serem Vasenbilde zusammenzustellen seien. Indessen ist ein solches direktes Zeugniss auch kaum nöthig. Denn diese beiden letztgenannten Formen von Monumenten anathematischer Dreifüsse, und hauptsächlich gerade die letzte, finden sich auch sonst auf den Bildwerken, ganz insbesondere den Vasenbildern, vgl. zu nr. 2: d'Hancarville's Vases-de-Hamilton II, 37, Inghirami Vas. fitt. IV, 361, Panofka, Bild. ant. Leb. Taf. IV, 10; Mon. ined. d. Inst. arch. I, 34, Inghir. IV, 346; auch das ähnliche Monument bei Zoega Bassir. T. 70, Millin Galer. myth. CXXIV, 461; zu nr. 3: Millingen Peint. de vas. pl. VII; ebenda pl. LII, Müller's Denkm. d. a. K. I, 2, 11; Tischbein's Collect. of Engrav. I, 28, Inghir. III, 327, Élite céramogr. II, 79; Tischb. IV, 10, Inghir. II, 162; Millin Tomb. de Canose pl. VII, Inghir. IV, 388, Arch. Ztg, N. F., Taf. III; Mus. Gregor. II, 18, 2 a, Gerhard's Auserl. Vasenb. I, 62; die Reliefs bei Müller, Handb. §. 96, 17, Gerhard, Berlins Ant. Bildwerke Th. I, S. 91, nr. 146, Jahn, Arch. Beitr. S. 209 fl., Gal. myth. XVII, 58, Böttiger, Opusc. T. 1, a; das Pompej. Wandgem., Gal. myth. CLIII, 554, Panofka, Bild. ant. Leb. VII, 1. — Von allen diesen Dreifussmonumenten lässt sich in Bezug auf den Anlass zur Errichtung, ausser dem auf der Blacas'schen, nur etwa das auf der unter nr. 2 erstgenannten Vase mit dem unsrigen zusammenstellen, nicht einmal auch mit Visconti (Böttiger Op. p. 412, Anm., p. 405) die auf den sogenannten choragischen Reliefs, wenn anders auf diesen mit Welcker (Das akad. Kunstmus. S. 110, d. zw. A.) die von der Nike dargereichte Trinkschale als der Siegespreis des Kitharöden zu betrachten ist, und man nicht etwa annehmen will, dass der geweihte Dreifuss sich auf einen andern Sieg aus derselben Zeit beziehe; denn dass die Schale, dem Dreifuss gegenüber, als neu gegründeter Kampfpreis zu betrachten sei (Gerhard a. a. O. S. 94), bezweifeln wir. Jenes Vasenbild enthält vielleicht eine für die Geschichte der Poesie und des Bühnenwesens höchst interessante Darstellung. Dass es sich auf einen musischen Agon bezieht, ist insofern besonders glaublich, als das auf der Vorderseite derselben Vase befindliche Gemälde (auch in den Denkm. des Bühnenw. Taf. IV, 7) einen Sänger und einen Flötenbläser auf der Thymele zeigt. Da nun diese, oder wenigstens der erste von diesen, durch zwei heranfliegende Siegesgöttinnen als Sieger bezeichnet sind, so liegt es nahe, in dem Dreifuss auf der Rückseite den bekannten Siegespreis zu suchen, zu-

auf einer gleichen Anhöhe befindet), den Augen des Beschauers zum grössten Theil entzogen zu werden; denn nach

---

mal eine Siegesgöttin damit beschäftigt ist, den Dreifuss zu schmücken. Der Stier neben dem Dreifuss, welcher von einer anderen Siegesgöttin herbeigeführt zu werden scheint, wäre dann ein anderer Siegespreis. So wären die beiden bekannten Siegespreise für den Dithyrambos dargestellt. In diesem Falle hätte man in dem bärtigen Mann auf dem Sessel mit thyrsosartigem Skeptron den Dionysos zu erkennen; in der Frau hinter ihm mit dem Thyrsos ein Weib seines Gefolges, vielleicht gar die *Διωνύσου Χάρις* mit Bezug auf Pindar (Olymp. XIII, Vs. 18 fl.), oder noch besser die *Ὥρα Διονυσιάς*, nach Simonides, Fr. 72; endlich in dem satyrhaften nackten bärtigen Manne mit Thyrsos, der überrascht und eifrig nach dem Dreifusse hinschaut, den Dithyrambos, den Diener des Dionysos (Athen. X, p. 456, d), welchen wir durch ein anderes Vasenbild (Annal. d. Inst. V. I, Tav. d'agg. E, 3, Denkm. d. a. K. II, 41, 485) als epheubekränzten bärtigen Satyr mit einem Saiteninstrumente kennen lernen. Trifft diese, wie wir glauben, sehr einleuchtende Erklärung die Wahrheit, so wird anzunehmen sein, dass auf dem entsprechenden Bilde derselben Vase die Aufführung eines Dithyrambos dargestellt sein soll, also der eine Sänger den ganzen Chor repräsentire. So wäre freilich die in der Schrift über die Thymele, S. 52, geäusserte Ansicht in Betreff dieses Bildes nicht die richtige, wir gewännen aber dafür ein viel unmittelbareres monumentales Zeugniss für unsere Gesammtansicht über die Beschaffenheit der Thymele. Interessant wäre es in jenem Falle auch, dass der Sänger sowohl als der Flötenspieler nicht mit Epheu (vgl. oben S. 11), sondern mit Lorbeer, wie es scheint, bekränzt ist; ein Umstand, der übrigens wohl passt, da auch der Lorbeerkranz Bakchisch ist und von dem Gotte, wie von dem Stiere, auf dem entsprechenden Bilde getragen wird. — Sonst finden sich Dreifüsse in Bezug auf musische Agonen, wie man gemeint hat, auf Attischen Reliefs: Stuart, Antiq. of. Athens Vol. II, p. 29 Vign., aber in der Hand von geflügelten Jünglingen, Vol. II, p. 36 Vign., vgl. Stephani's Reise im nördl. Griechenl. S. 98, aber in der Hand von Mann und Frau; sicher auf dem Relief bei Gerhard, Ann. d. Inst. V. IX, p. 117, und Schöll, Arch. Mittheil. I, S. 110, und auch auf einer Basis mit Stufen. — Einen zu Delphi angeblich von dem Diomedes wegen des Sieges im hippischen Agon bei der Leichenfeier des Patroklos geweihten Dreifuss erwähnt Athen. VI, p. 232, d, nach dem Phanias, und V, p. 198, c, nach

der Zeichnung zu urtheilen, darf man nicht sowohl an einen auf der Anhöhe aufgestellten Dreifuss denken, obwohl auch diese Art und Weise der Aufstellung durch schriftliches Zeugniss (Plut. Vit. X orat., Andoc., p. 835, b) bekannt ist.

---

dem Kallixenos: zwei *Δελφικοὶ τρίποδες, ἆθλα τοῖς τῶν ἀθλητῶν χορηγοῖς*, die — aus demselben Grunde, aus welchem wir sie gerade hier erwähnen — bei der Pompa Ptolemäos' II. unmittelbar hinter dem Zuge der *περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται* einhergetragen wurden. Hieher gehört nach Müller, Handb. §. 406, 2, vgl. §. 423, 3, die erste Reliefdarstellung bei Stuart. Dreifüsse als Preise für gymnische und hippische Agonen der Vorzeit, keine anathematische, auf dem Kasten des Kypselos (Pausan. V, 17, 4), auf der Amphora Torrusio (Ann. d. Inst. 1832, p. 80 fll., Bullett. 1837, p. 214 fll.), auf der Vase bei Inghir. IV, 307. — Was die Deutung der übrigen oben erwähnten anathematischen Dreifüsse und anderer anbelangt, so erinnere ich daran, dass die Dreifüsse ein beliebter Schmuck in den Wohnungen der Heroen waren, wie aus Homer (Il. XI, 700, XXIII, 264, VIII, 290) und Pindar (Isthm. I, 19) bekannt, und vor den Bildsäulen (Theopomp. bei Athen. VI, 231, f.), also gerade in den ältesten Zeiten, auf welche die Bildwerke sich meist beziehen, die Weihgeschenke in den Heiligthümern der Götter. Diesen letzten Bezug haben sie auf den Monumenten in den meisten Fällen. Sie dienen selbst zur Andeutung von Heiligthümern, entweder allein oder in Verbindung mit anderen Sachen. Eine besondere Bewandniss hat es mit ihnen ausserdem noch auf den Monumenten, die den Apollon angehen, auf welchen nicht selten der Dreifuss erscheint, ohne dass gerade an ein Heiligthum des Gottes zu denken wäre. Als Schmuck und zugleich als Andeutung der Wohnung eines Heros, ähnlich wie sonst die Säule zur Andeutung eines Gebäudes dient, betrachte ich den Dreifuss bei Millingen, pl. VII, während der Herausgeber sehr gekünstelt meint, dass er auf den Ursprung des Aeetes anspiele, indem Helios als identisch gelte mit Apollon. Zur Andeutung eines dramatischen Spieles, wie ein in der Denkmälerkunde sehr bewanderter Gelehrter (Jahn, Arch. Ztg 1847, S. 4) meint, kommen Dreifüsse auf den Bildwerken, so weit meine Kunde reicht, nie vor, auch auf unserer Vase mit der Zurüstung zum Satyrdrama nicht, wie wir gesehen haben. Auf der Medeavase von Canosa dienen sie zur Bezeichnung des Aufenthaltsortes der Götter, die ja auch dargestellt sind, vielleicht Akrokorinths oder gar des Olympos.

Versuchen wir jetzt die Vorstellung unseres Vasenbildes mit den sonst bekannten Daten über das Satyrspiel zusammenzustellen und aus demselben, wo möglich, neue Ergebnisse zu ziehen.

Wir sehen drei Schauspieler dargestellt, also die gewöhnliche Zahl: den namenlosen, links von dem Ruhebette, zu den Häupten des Dionysos, den als Herakles bezeichneten, den Silen. Denn dass dieser hier als Schauspieler zu fassen sei, nicht als zu dem Chor der Satyrn gehörig, etwa als Chorführer, ist, wie ich glaube, sicher.

Ich schreibe dieses und habe schon oben in demselben Sinne gesprochen, obwohl ich sehe, dass — Anderer ganz zu geschweigen — selbst Bernhardy (Grundr. der Griech. Litteratur, Th. II, S. 644) meint, im Kyklops verträte Silen den Koryphäus und agirten nur zwei Schauspieler, und überall der Ansicht zu sein scheint, die Zweizahl der Schauspieler sei etwas dem Satyrspiel Eigenthümliches. Was nun aber den Kyklops anbelangt, so braucht man nur das Stück zu lesen, um sich von der Irrthümlichkeit jener Meinung in beiden Beziehungen zu überzeugen. Für die Ansicht, dass der Silen im Satyrspiele zu den Schauspielern gehöre, spricht auch der Umstand, dass bei Horatius (Epist. ad Pison. Vs. 239) custos famulusque dei Silenus alumni mit Davus und Pythias, entschiedenen Bühnenpersonen, zusammengestellt ist, so wie das Pompejanische Mosaik mit der Darstellung der Vorbereitung zu einem Satyrspiel, insofern auf demselben die Maske des Silen unter denen der Bühnenpersonen ersichtlich ist. Den sichersten und interessantesten Beleg giebt aber die Darstellung auf dem von Millin zuerst herausgegebenen Mosaikfussboden des Vaticanischen Museums (Descript. d'une Mosaique ant. du Mus. Pio-Clem., pl. XXVIII, Denkm. d. Bühnenw. Taf. VIII, 11), wenn die von Millin (p. 30 ff.) freilich nicht tiefer begründete, aber von Müller (Gött. Gel. Anz. 1821, Stück 124, S. 1239) jedenfalls zu rasch beseitigte Ansicht, dass die Figur auf dem Stelzenkothurne neben dem Satyrbuben

mit dem Pedum den Silen vorstelle, sich im Verlauf unserer Schrift als durchaus wahrscheinlich herausgestellt haben wird. Für den Silen spricht — um das schon hier anzuführen — die unzweifelhafte Glatze und die Bekränzung (mag dieselbe nun aus Weinranken bestehen, wie man nach Millin, oder aus Lorbeer, wie man nach Gerhard, Beschreib. der Stadt Rom II, 2, S. 210, annehmen könnte), so wie der Schleier, welcher vom Hinterhaupt herabfällt. Welcher Gott oder Heros könnte so aufgetreten sein? — Und wie kömmt man überall dazu, den Silen als zum Chor gehörig zu betrachten? Denkt man etwa an Stellen wie die des Kallixenos bei Athen. V, p. 199, a, wo es von der Pompa Ptolemäos' des Zweiten heisst: *ἐπάτουν δὲ ἑξήκοντα Σάτυροι, πρὸς αὐλὸν ᾄδοντες μέλος ἐπιλήνιον· ἐφειστήκει δ' αὐτοῖς Σειληνός*? Dass Silen als Vorstand und Aufseher der Satyrn galt, ist eine bekannte Sache, diese Eigenschaft hat er auch in dem Kyklops des Euripides; aber es ist ein Missgriff, ihn deswegen zum Chorführer zu machen. Wollte man in dieser Beziehung mythologische Verhältnisse geltend machen, so müsste man den Pan als Koryphäos des Satyrchors betrachten. Silen ist allerdings ein tüchtiger Kordaxtänzer (Lucian. Icaromenipp. C. 27), aber Pan, der *χορευτὴς τελεώτατος θεῶν* (Pindar. fr. LXVII Böckh.), der Führer des Chores des Dionysos, vgl. Lucian. Deor. Dial. 22, 3. Wir reden hier übrigens von dem Silen, demselben, welcher bei Pollux IV, 132 als *Σειληνὸς πάππος* bezeichnet wird, welchen wir ohne Zweifel in dem erhaltenen Euripideischen Satyrdrama anzuerkennen haben. Dieser Papposilen ist, wie schon Lanzi (De' vasi ant. dipint., dissert. II, §. VI, in den Opusc. raccolt. da Accad. Ital. Vol. I, p. 96) richtig bemerkte, eine bestimmte, von den übrigen Silenen wohl zu unterscheidende Person, und von Papposilenen in der Mehrzahl (Müller, Handb. der Arch. §. 386, 5, Gerhard, Text zu den Ant. Bildw. S. 299) darf nicht die Rede sein. Dass, wenn der Chor des Satyrspiels aus Silenen bestand, ein Silen Koryphäos war, ist wahrscheinlich.

Doch bedarf jener Umstand noch erst einer genaueren Untersuchung, die ihm weiter unten gewidmet werden wird. — Rücksichtlich der Zahl der Schauspieler hegen wir die feste Ueberzeugung, dass das Satyrspiel der Tragödie ganz parallel ging, dass also zuerst die Zweizahl, dann die Dreizahl Statt hatte, diese aber die herrschende war. Dies wird um so wahrscheinlicher werden, wenn — wie sich bald, entschiedener als es bisher der Fall war, herausstellen wird — auch in Betreff der Choreuten das Satyrspiel dieselben Zahlen und denselben Wechsel unter ihnen hatte, wie die Tragödie.

Es befinden sich also unter den Schauspielern die beiden Personen, welche im Attischen Satyrspiel am häufigsten vorkamen, zunächst Silen, dann Herakles. Wen der unbekannte Schauspieler vorstellte, wird wohl immer ungewiss bleiben. Eine heroische Person ist's jedenfalls. Vielleicht auch ein Herrscher, obwohl das Abzeichen eines solchen, das Skeptron, fehlt, während doch die beiden anderen Schauspieler ihre Abzeichen führen, Herakles die Keule und Silen einen Stab. Dass er nicht Midas sein könne, wie de Witte meint, bedarf wohl kaum der Erinnerung.

Gehn wir nun zu den Choreuten über, so finden wir deren elf dargestellt. Ein Chor von elf Personen kann, trotz Is. Tzetzes (Proleg. in Lycophr. p. 254), durchaus nicht zugelassen werden. Sind also etwa nicht alle Choreuten vorgestellt? Mancher wird dies zunächst anzunehmen geneigt sein, zumal es sich um ein Vasenbild handelt, und vielleicht auch das deutlich ersichtliche Streben nach Symmetrie als Grund mit in Anschlag bringen, warum es nicht unwahrscheinlich sei, dass eine nicht wohl unterzubringende Figur weggelassen. Wir können diese Ansicht nicht theilen. Unter Vasenbildern und Vasenbildern ist ein grosser Unterschied. Prachtstücke dürfen nicht mit Dutzendarbeiten zusammengestellt werden; bloss andeutende Darstellungen nicht mit solchen, bei denen das Bestreben, möglichst zu umfassen, klar

zu Tage liegt. Der Maler, welcher in Darstellung eines bestimmten Ereignisses elf Chorsatyrn bildete, wird nicht durch Weglassung des einzigen an einer passenden Zahl fehlenden gegen die Wahrheit haben verstossen wollen [1]. Ein Maler wie der, auf welchen dieses Bild zurückzuführen ist, wird nicht nöthig gehabt haben, einem künstlerischen Princip die historische Treue zu opfern; im Gegentheil, die historischen Daten werden für die Composition maassgebend gewesen sein.

Ist nun nach dem Obigen Silen schwerlich zu den Choreuten zu zählen, so frägt es sich, ob nicht einer von denen, welche Satyrn darstellen, zu den Bühnenpersonen gehöre. Die Frage muss, bei dem jetzigen Standpunkte der Ansichten über die, welche im Satyrspiele als Bühnenpersonen auftraten, seltsam scheinen, während schon Casaubonus (p. 103), wie es uns bedünkt, auf der richtigen Spur war. Dennoch hegen wir die feste Ueberzeugung, dass jenes ausser dem Papposilen auch andere Silene und Satyrn als Bühnenpersonen kannte. Wir müssen das hier genauer darlegen. Hauptstelle ist die des Pollux IV, 132, welcher am Schlusse der Aufzählung der tragischen Masken und ehe er zu den komischen übergeht, also an dem passenden Orte, berichtet: *σατυρικὰ δὲ πρόσωπα Σάτυρος πολιός, Σάτυρος γενειῶν, Σάτυρος ἀγένειος, Σειληνὸς πάππος. τἆλλα ὅμοια τὰ πρόσωπα, πλὴν ὅσοις ἐκ τῶν ὀνομάτων αἱ παραλλαγαὶ δηλοῦνται, ὥςπερ καὶ ὁ πάππος Σειληνὸς τὴν ἰδέαν ἐστὶ θηριωδέστερος.* Wer die von Pollux aufgeführten tragischen und komischen Masken nicht etwa den Choreuten, sondern, wie bis jetzt ja auch allgemein geschehen ist, den Bühnenpersonen zuweist, wird auch jene satyrischen Masken als Masken von Bühnenpersonen anerkennen müssen. Wer den

[1]) Man wird hiegegen nicht einwenden wollen, dass doch auch die Namen nicht alle beigeschrieben. Das ist schon an sich etwas Anderes; und rücksichtlich der fehlenden Namen steht wenigstens die Vermuthung frei, dass sie sich verwischt haben können.

Papposilen für eine Bühnenperson hält, wird kaum umhin können, dasselbe auch in Betreff des *Σάτυρος πόλιος, γενειῶν, ἀγένειος* zu thun.

Man ist versucht, mit der so gefassten Stelle des Pollux zunächst zusammenzustellen die des Grammatikers Diomedes, p. 488 Putsch.: Latina Atellana a Graeca satyrica differt, quod in satyrica fere satyrorum personae inducuntur, aut si quae sunt ridiculae similes satyris, Autolycus, Burris, in Atellana Oscae personae, ut Maccus. Denn wenn auch diese Notiz wegen der Vergleichung der stehenden Personen der Atellanen mit den genannten zwei besonderen des Satyrspiels keinesweges von Einsicht zeugt — wie Welcker (Die Griech. Tragödien III, S. 1362, A. 30) in Gemässheit unserer bisherigen Kunde vom alten Satyrspiele richtig bemerkt —, und die gewöhnlichen königlichen und heroischen Personen ganz ignorirt, was nachher sogar ausdrücklich geschieht: Satyrica est apud Graecos fabula, in qua item tragici poetae non (gewiss nicht: „nicht allein", wie Welcker wollte, Nachtrag S. 234) reges aut heroas sed satyros induxerunt, ludendi causa jocandique simul, ut spectator inter res tragicas seriasque satyrorum quoque jocis ac lusibus delectaretur, vgl. auch Marius Victorinus, p. 2527 Putsch. —, so kann doch wohl der Ursprung dieses Irrthums mit einigem Scheine darin gesucht werden, dass der Grammatiker wusste, im Satyrspiele seien Satyrn auch Bühnenpersonen gewesen.

Vielleicht liesse sich zu Gunsten dieser Grammatiker noch mehr sagen, wenn uns das Satyrspiel in der Zeit nach Alexander dem Grossen genauer bekannt wäre. Dass die Alexandrinischen Dichter Satyrspiele, selbst in grösserer Anzahl, geschrieben haben, nehmen wir, obwohl Näke (Sched. crit. p. 27, Opusc. phil. I, p. 42 fl., A. 47) durchaus Nichts davon wissen wollte, mit Welcker (a. a. O. S. 1243 fl.) gern an. Aber wir bezweifeln sehr, dass, wie Welcker vermuthet, die Didaskalien tetralogisch gewesen, nach Athenischer Weise. Vielmehr dürfte das Satyrspiel, ganz von der Tra-

gödie getrennt, für sich bestanden haben und bei den Aufführungen im Verein mit anderen Dramen der Tragödie eher voraufgegangen als gefolgt sein. Zu dieser Annahme führt die Reihefolge, in welcher bei Suidas s. v. *Καλλίμαχος* diesem Dichter *σατυρικὰ δράματα, τραγῳδίαι, κωμῳδίαι,* beigelegt werden (mögen nun diese für das Theater geschrieben sein oder nicht, wie Welcker, S. 1269, will), in Verbindung mit der ziemlich übereinstimmenden, in welcher bei dem Fulgentius (Mytholog. I, p. 609 Staver., p. 16 Munck.) von Satyrspiel, Komödie, Tragödie in Alexandria die Rede ist, vgl. Welcker S. 1270 fl., Anm. 56 — wenn auch in Bezug auf die Zeit nach Cato, Cicero und Varro —, mit der ganz übereinstimmenden, welche von Aufführungen in Böotien sicher bekannt ist, vgl. Corp. Inscr. Gr. nr. 1584, Welcker, S. 1281, und Keil, Syll. Inscr. Boeot. p. 62, endlich mit der seit Casaubonus (p. 150 fll.) allgemein angenommenen Ansicht, dass das schon bei Lebzeiten Alexander's aufgeführte Satyrdrama *Ἀγήν* ganz für sich bestand und, wie selbst Welcker für wahrscheinlich hält, nicht auf eine oder mehrere Tragödien folgte. Nun scheint es uns aber sehr wohl glaublich, dass diese von der Tragödie vollkommen emancipirten Satyrspiele sich auch der reges und heroes, wie sie in diese aus jener übergingen, entäussert haben werden. Dass Personen dieser Art in dem Agen aufgetreten seien, ist uns ganz unglaublich. Eben dasselbe denken wir von dem Menedemos des Lykophron, vgl. Casaubonus, p. 151. Aeussert doch selbst Welcker (S. 1258), es bleibe dunkel, ob die Handlung unter Silen und Satyrn allein beschränkt blieb, oder welche Art von mythischen Personen damit verbunden sein mochte; freilich nicht ohne in Anm. 36 sich des Gedankens an den Herakles entschlagen zu können. Selbst rücksichtlich des dritten bekannten Satyrspiels aus Alexandrinischer Zeit, des Daphnis oder Lytierses des Sositheos, gestehen wir wenigstens gern, nicht mit Sicherheit oder auch nur mit Wahrscheinlichkeit nachweisen zu können, dass

in ihm ein rex oder heros der Tragödie aufgetreten sei; obwohl Welcker (S. 1256) es ohne Bedenken denen anreiht, worin Herakles spiele. Wir würden diese Aeusserung, bei der Verschiedenheit dieses Satyrdrama von den beiden vorerwähnten in Art und Tendenz und bei dem Zusammenhange des Lytierses und des Herakles in der Sage, kaum gewagt haben, wenn nicht unter den wenigen erhaltenen Versen des Stückes gerade diejenigen, welche sich auf den Tod des Lytierses durch den Herakles beziehen, vgl. Friebel, Graec. Satyrograph. Fragm. p. 128, uns dieses Bedenken gegen die Welcker'sche Ansicht eingeflösst hätten. Dass Sositheos als Erneuerer der alten Form des Satyrspiels in Athen bekannt sei, wie mit Anderen auch Welcker annimmt (S. 1244), wolle man uns nicht einwenden, da, wie sich weiter unten zeigen wird, seine Wiederherstellung des Alten nur das Auftreten des Chores betrifft, und wenn Welcker's Vermuthung (S. 1255, Anm. 30, vgl. auch Friebel, p. 121) über die Stelle des Diogenes Laertius VII, 173, das Richtige trifft, er selbst Satyrspiele von der Art des Agen und Menedemos gedichtet hat, die Ansicht aber, dass das in einer früheren Epoche seines Lebens geschehen sein möge, in der Stelle, worauf sie gebaut ist, durchaus keine Begründung findet. Doch — so viel über diesen, weiterer Untersuchung, vor Allem Welcker's, anheim zu stellenden Gegenstand!

In der zu Grunde gelegten Stelle des Pollux nun finden wir drei nach dem Alter verschiedene Arten von Satyrn im Satyrspiele namentlich erwähnt. Man wird aus dem Epigramme des Dioskorides in der Anthol. Palat. VII, 707, Vs. 3, eine vierte hinzufügen können, wenn man das Epitheton *πυῤῥογένειος* mit G. Hermann (in Naeke's Opusc. philol. I, p. 10, Anm. 8) und Welcker (a. a. O. S. 1254, A. 29) deutet: cui prima lanugo crescit, Hermann's Ansicht von der Identität des *Σκίρτος πυῤῥογένειος* und des *Σάτυρος ἀγένειος* bei dem Pollux nicht billigt, und den Glauben hegt, dass jene Masken die Choreuten angehen. Ausserdem wird bei

dem Pollux noch auf andere ähnliche Masken hingedeutet. Aus Xenophon's Sympos. IV, 10: — *ἡ πάντων Σειλήνων τῶν ἐν τοῖς Σατυρικοῖς αἴσχιστος ἂν εἴην*, und Pollux IV, 118: *καὶ χορταῖος, χιτὼν δασύς, ὃν οἱ Σειληνοὶ φοροῦσιν*, — erhellt, dass ausser dem Papposilen noch mehrere andere Silene oder Arten von Silenen im Satyrspiele auftraten. In diese Kategorie mögen Masken wie der *Σ. πολιός*, wohl auch der *γενειῶν* und die von Pollux als ähnliche erwähnten gehören. So haben wir eine bedeutende Anzahl verschiedener Satyrmasken im Satyrspiele. Will man nun glauben, dass gerade der Chor des Satyrspiels aus verschiedenen Altern und Arten zusammengesetzt war, während das in den übrigen Arten des Drama doch nur ausnahmsweise Statt hatte? Oder, dass der Chor im Ganzen in den verschiedenen Stücken ein nach Alter und Arten verschiedener gewesen sei? Keines von Beiden ist glaublich. Unser Vasenbild, so wie die anderen Kunstwerke, obwohl nach Zeit und Art verschieden, zeigen doch jenen nach Alter und Art im Wesentlichen durchaus gleich. — Nur zwei Monumente machen eine Ausnahme. Von diesen lässt sich aber auch aus anderen Gründen vermuthen, dass sie entweder das Theater gar nicht angehen, oder nicht Personen in der Orchestra, sondern auf der Bühne, vorstellen sollen. Das eine ist das Vasenbild in Laborde's Vas. de Lamberg I, pl. 49, Lenormant's und de Witte's Élite des Mon. céramogr. I, pl. 48, Denkm. d. Bühnenw. Taf. VI, 5. Der hier Dargestellte ist ein Silen und hat an dem Schurz einen Pferdeschweif, während die Chorsatyrn sich regelmässig mit Bockschwänzen oder sonst bockähnlich vorgestellt finden. Die Darstellung gehört zu den nicht seltenen, welche sich auf die wahrscheinlich von dem Achäos in seinem Hephästos behandelte Fabel beziehen, vgl. Welcker, Nachtrag S. 300, Die Griech. Tragödien, III, S. 1292, Anm. 113. Eine von diesen Darstellungen hat Raoul-Rochette (Journal des Savans, 1826, p. 98) direkt auf das Satyrspiel, G. Hermann (Opusc. VII, p. 230 fl.)

mit Anderen auf die Komödie bezogen. Rücksichtlich der unsrigen könnte das um so thunlicher scheinen, als der Schurz des Silen mit denen, welche die Satyrn auf der Bühne trugen, augenfällige Aehnlichkeit hat. Doch hat der Ansicht jener Gelehrten mit Recht schon Welcker widersprochen; und ehe man unsere Darstellung unmittelbar auf die Bühne bezieht, bedenke man wohl, dass Dionysos und Hephästos keinesweges das Bühnenkostüm tragen und auch der Silen keine Maske hat. Aus diesem Grunde halten wir es nicht einmal für gerathen, wegen des Schurzes des Silen mit de Witte (p. 144) und Jahn (Arch. Aufs. S. 145, Anm. 53) an eine Mummerei zu denken. Schurze, denen ganz ähnlich, die auf einigen Bildwerken den Chorsatyrn gegeben sind, finden wir auf anderen, zahlreicheren als Kleidungsstück von Satyrn, ohne dass unmittelbar an die Bühne oder auch nur an eine Bakchische Mummerei zu denken wäre. — Das andere Bildwerk ist das auf dem oben erwähnten, von Millin herausgegebenen Mosaik, Denkm. d. Bühnenw. VIII, 11. Hier sehen wir einen jugendlichen Satyr ohne Bart und Schurz, dafür mit einer Art von Chlamys, während bei den sicheren Chorsatyrn letztere nie, die beiden ersteren aber durchgehends gefunden werden. Wenn es nun weiter unten auch wahrscheinlich gemacht werden wird, dass eine Kleidung jener Art auch für einen Chorsatyr passe, so erregt doch der deutliche Mangel eines Schurzes Bedenken gegen die Annahme eines solchen. Dass der Kleine die Füsse wie zum Tanze ansetzt, darf uns keinesweges mit Millin und K. O. Müller dazu verleiten, in ihm den Repräsentanten des Chors zu sehen. Die Satyrn sind ja Springer und Hüpfer von Haus aus: *σκιρτητικοὶ ἄνθρωποι* (Lucian. Deor. conc. 4), *σκίρτοι* (Welcker, Nachtrag p. 337, Anm. 297), *σόβοι* (quia saltabundi semper incedebant, Casaubonus p. 110); in der Weise und Ausdehnung, dass das Wort *σάτυρος* geradezu durch *χορευτὴς* erklärt wird, ein Umstand, welcher von Bode (Gesch. der Dramat. Dichtkunst d. Hellenen, Th. I, S. 20, Anm.) für

die ausschliessliche Geltung der Satyrn als Chorpersonen nicht hätte in Anschlag gebracht werden sollen. Einen gewichtigeren Grund für die Annahme eines Bühnensatyrs giebt schon der Umstand, dass die fragliche Figur zur Seite einer entschiedenen Bühnenperson erscheint und dass auf allen übrigen, auch je zwei Figuren enthaltenden Tafeln des Mosaiks beide sicher Bühnenpersonen sind. Der Satyr auf diesem Bildwerke nun kömmt, was wohl zu beachten ist, in der Stelle des Pollux vor, denn er ist augenscheinlich der Σ. *ἀγένειος*, findet sich dagegen nie unter den sicheren Chorsatyrn der Bildwerke. — Ganz besonders aber möchten wir in Betreff der Stelle des Pollux noch fragen, ob es denn glaublich sei, dass die einzelnen Choreuten durch besondere Namen ausgezeichnet wurden; worauf denn doch in jener deutlich genug hingewiesen wird. Stellen, wie Aristoph. Av., Vs. 297 fll., wird man hoffentlich nicht geltend machen wollen. — Dazu kömmt, dass kein Grund denkbar ist, warum nicht auch Satyrn Bühnenpersonen gewesen sein sollten, namentlich, wenn (was die vorliegenden Data anzunehmen erlauben) die Bühnensatyrn von den Chorsatyrn rücksichtlich des Alters verschieden waren. — Bei einer aufmerksamen Betrachtung der bekannten Satyrspiele dürfte es ausserdem zuweilen schwer sein, die drei Schauspieler herauszubringen, welche wir doch auch im Satyrspiele, wenn nicht das Gegentheil bewiesen wird, als Normalzahl annehmen müssen. — Billigt man unsere Ansicht, so lässt sich (um auch diese Einzelnheit zu erwähnen) in Uebereinstimmung mit den schriftlichen Andeutungen wohl annehmen, dass Amymone in dem Aeschylischen Satyrspiele dieses Namens von dem Satyr überfallen wurde; ebenso, dass die Fabel 100 des Hygin den Inhalt des Drama liefere, da der éine Satyr, als Hauptperson, diesem doch wohl angemessen sein dürfte, — während Welcker (Nachtrag S. 309), vom gewöhnlichen Standpunkte aus, an die Stelle des einen Sa-

tyrs einen ganzen Schwarm treten lassen und Letzteres in Abrede stellen muss.

Schliesslich können wir übrigens nicht umhin, eine Frage in Anregung zu bringen, deren sichere Bejahung der Gültigkeit dessen, was wir im Obigen bewiesen zu haben glauben, für die wichtigste Zeit des ausgebildeten Satyrspiels in Athen Eintrag thun könnte. Wie, wenn die Stelle des Pollux, von welcher wir ausgingen, sich auf eben die Zeit bezöge, für welche, wie wir nachzuweisen versuchten, die bewussten Notizen bei dem Diomedes und Marius Victorinus gültig sein könnten? Dringt doch überhaupt die gewichtige Stimme Welcker's (Tragöd. III, S. 1317) auf eine genauere Prüfung der Notizen des Pollux auch in Bezug auf den Unterschied der Zeiten. Wäre nun jenes ausgemacht, so bliebe unter den Daten, welche wir für unsere Ansicht beigebracht haben, keines, dem man für das Satyrspiel zu Athen in voralexandrinischer Zeit genügende Beweiskraft einräumen könnte. Wer wird es aber zu behaupten wagen, dass dem so sei, da das, was sonst bei dem Pollux über das Theater gesagt wird, so ohne allen Zweifel das Attische betrifft; da das über das Satyrspiel Beigebrachte beide Male unmittelbar auf das folgt, was in derselben Beziehung über die Tragödie berichtet wird, eben weil auf dem Attischen Theater in guter Zeit das Satyrspiel unmittelbar hinter den Tragödien aufgeführt wurde oder doch äusserlich in engem Zusammenhange mit denselben stand; da endlich rücksichtlich des an der ersten Stelle (IV, 118) über die σατυρικὴ ἐσθὴς Mitgetheilten auch anderswoher der Beweis geführt werden kann, dass dasselbe vollkommen auf das Attische Theater passe. Das Einzige, was Bedenken erregen könnte, ist der Umstand, dass während von einigen unter der Rubrik der tragischen aufgeführten Masken, welche auch in der Komödie vorkamen, dieses ausdrücklich bemerkt wird, in Betreff der tragischen Masken, die viel häufiger und beständiger im Satyrspiele erscheinen, nicht das Gleiche geschieht. Aber wer

wird nicht, eher als er einen gewagteren Schritt thäte, glauben wollen, dass dies nur darin seinen Grund habe, weil das Satyrspiel als eng mit der Tragödie zusammenhängend betrachtet wurde! Und irren wir uns nicht, so sind bei dem Pollux doch auch jene Masken, so wie die, welche nicht in der Tragödie vorkamen und doch auch nicht zu den Satyrn oder zu den Silenen gehören, wenn freilich auch nicht ausdrücklich, erwähnt. Welche Masken haben wir unter denen zu verstehen, *ὅσοις ἐκ τῶν ὀνομάτων αἱ παραλλαγαὶ δηλοῦνται*? Welcker (Nachtrag, S. 337) denkt an Satyrmasken; vermuthlich sei die Plattnase, *Σιμός*, darunter gewesen. Wir sehen aber nicht ein, wie irgend eine Satyrmaske den von Pollux genannten nicht ähnlich gewesen sein könne, vor allen die des *Σιμός*. Vielmehr dürften alle nicht satyresken Masken, die im Satyrspiele vorkamen, gemeint sein. Der Silen gehörte auch zu den Satyrn (Gerhard, Del Dio Fauno, p. 17), heisst ja auch bei Euripides (Cycl. Vs. 103) *Σατύρων ὁ γεραίτατος* Dennoch, und obgleich die anderen Silene in der Bühnensprache Satyrn hiessen, wurde der Silen in dieser mit einem anders klingenden Namen bezeichnet. Daher denn auch nach den obigen Worten der Zusatz: dass der Papposilen ein thierischeres Aussehen habe als die andern Satyrmasken, denselben also doch nicht ganz ähnlich sei; was (und zwar in noch höherem Grade) von den ganz verschieden benannten heroischen u. s. w. Masken galt.

Diese, wie ich hoffe, nicht fruchtlose Auseinandersetzung wird die Ueberzeugung geben, dass auf unserem Vasenbilde ein Satyr recht wohl zu den Schauspielern gehören könnte. Achtet man nur darauf, dass der eine von denen, welche Satyrn darstellen, mit den übrigen nur die Satyrmaske gemein hat, sonst aber ganz anders costümirt ist, so kann man, zumal die Maske zu dem *Σάτυρος γενειῶν* des Pollux passen könnte, wohl zu der Frage kommen, ob nicht eben dieser nicht zu den Choreuten, sondern vielmehr zu den Bühnenpersonen gehöre. In diesem Falle wären freilich nur

zehn Choreuten da. Da inzwischen ein Gelehrter wie K. O. Müller (Aeschylos' Eumeniden, S. 79) sogar einen Satyrchor von nur acht Personen annehmen zu können vermeinte, verlohnt es sich wohl der Mühe, kurz nachzusehen, ob jenes für unser Satyrspiel wahrscheinlich sei. Das ist aber nicht der Fall, theils weil die betreffende Person als Schauspieler überzählig sein würde, theils weil dieser Jüngling den übrigen sonst so ähnlich und auch in räumlicher Beziehung mit denselben zusammengestellt ist. Da nun die Ansicht Müller's schon an sich auf sehr schwachen Füssen steht, vgl. auch Bode, a. a. O. S. 187, A. 3, wäre es mehr als verwegen, wenn man die oben aufgeworfene Frage für unseren Fall bejahend beantworten wollte. In Betreff der Bekleidung wird zu urtheilen sein, entweder: dass der Jüngling sich noch nicht vollständig so costümirt habe, wie er es musste, um als Choreut im Satyrspiele auftreten zu können, oder: dass er etwa schon vollständiger als die übrigen mit dem Costüme der Choreuten angethan sei. Hierüber unten Genaueres.

So sind wir freilich wieder auf die unbequeme Elfzahl von Choreuten zurückgekommen. Da es aber nun immer genauer erhellt, dass nicht alle Choreuten schon mit dem eigentlichen Costüm versehen dargestellt sind, so drängt sich die Frage auf, ob nicht der oben als Chorlehrer bezeichnete Demetrios ihnen zuzuzählen sei. Es wäre denn doch auch seltsam, wenn unter den edeln Jünglingen gerade der tüchtigste in Tanz und Gesang diese seine Talente nicht öffentlich dargelegt haben sollte. Wir glauben vielmehr, dass es wahrscheinlich sei, derselbe werde sich, so bald es zu der eigentlichen Aufführung kam, an die Spitze der Choreuten gestellt haben. So haben wir in dem, welcher uns augenblicklich als Chorlehrer erscheint, wohl den späteren Chorführer zu erkennen. Und in der That konnte der Künstler, um ihn als solchen zu bezeichnen, nicht leicht eine passendere Darstellungsweise wählen. Um als Choreg auftreten zu können, wird sich Demetrios bald auch mit Satyrmaske und

Satyrcostüm versehen müssen. — Auf diese Weise erhalten wir die gesetzliche Anzahl von zwölf Choreuten.

Dieses Ergebniss unserer Untersuchung ist um so wichtiger, als, während wir nach Bode (S. 189, vgl. übrigens schon Schneider, S. 117) wissen, dass der Satyrchor niemals kleiner war als der tragische, Bernhardy (S. 632) bemerkt: „über den satyrischen Chor fehlt ein Zeugniss; die Zahlen bei Tzetzes Prolegg. in Lycophr. p. 254 sq. und in Cram. Anecd. Oxon. III. 388. entbehren aller Sicherheit"; als sogar schon früherhin und noch neuerdings (M. Schmidt, Diatr. in Dithyramb. p. 232) die Zwölfzahl des (tragischen) Chores in Abrede gestellt worden ist. In Bezug auf Bernhardy's Bemerkung erlauben wir uns nun die Erinnerung, dass aus den Stellen der Tzetzes so viel erhellt, dass ihnen der Chor des Satyrdrama für gleich stark galt als der der Tragödie. Und an der Sicherheit dieser Angabe zu zweifeln, giebt es keinen Grund. Die Misslichkeit der einzelnen Zahlenangaben kann dagegen durchaus kein Bedenken erregen. Ueber diese haben O. Müller (Rhein. Mus. V (1837), S. 339) und Bode (a. a. O. Anm. 2 u. 3, vgl. auch S. 183 fl., Anm. 5) gesprochen. An der ersteren Stelle geben die Handschriften theils *ια'* theils *ιϛ'*. Letzteres rührt sicherlich von Joannes Tzetzes her, der ja die Arbeit seines Bruders Isaac überarbeitete, vgl. Chr. G. Müller Vol. I, p. XXXIV, p. 299, V. II, p. 814. Dass Ersteres auf der Verwechselung von *IA* mit *IΔ* beruhe, wie O. Müller mit Schneider (S. 118) annimmt, ist allerdings nicht unwahrscheinlich, aber doch durchaus nicht ausgemacht. Warum könnten nicht die elf Choreuten des Chores von zwölf Personen mit Ausschluss des Koryphäos gemeint sein? An der Stelle in Cramer's Anecdota wird als Zahl der Choreuten im Satyrspiele und in der Tragödie *ἑκκαίδεκα* angegeben. Diese Zahl anlangend, vermuthet Müller: vielleicht habe Jemand gemeint, zur Funfzehnzahl noch den, darin schon enthaltenen Hegemon addiren zu müssen; oder der Ausdruck *τετράγωνος χορὸς* sei so verstanden worden,

als forderte ein solcher Chor immer grade eine quadratische Zahl. Für wahrscheinlicher halten wir, da sonst, wo von dem *τετράγωνον σχῆμα* die Rede ist (Etym. M. p. 164, 4, Dionys. Thrax in Villois. Anecd. T. II, p. 178, Bekker's Anecd. p. 746), vierzehn Choreuten der Tragödie erwähnt werden, dass Jemand für dasselbe eine gerade Zahl in Anspruch nahm und zu der ihm bekannten Funfzehnzahl, in der Meinung, dass derselbe noch nicht darin begriffen sei, den Koryphäos hinzufügte; oder dass Jemand, der als Zahl des Chors im Satyrspiele und in der Tragödie *ε' καὶ δέκα* angegeben fand, *ἑκκαίδεκα* herauslas und dieses aus jenem Grunde für richtig hielt. Dieser Jemand könnte immerhin der „alberne und unwissende Schriftsteller Jo. Tzetzes“ selbst sein. So viel ist sicher, dass die falsche Sechszehnzahl auf die Funfzehnzahl hinweist und dass wer diese für den Satyrchor zulässt, was auch G. Hermann in der Ausgabe des Cyclops (p. 34 fll.) thut, auch die vor der Einführung der Funfzehnzahl allein und später neben dieser vorkommende Zwölfzahl wird annehmen müssen. Unser Vasenbild hat noch das Interessante, dass es uns die Zwölfzahl aus einer Zeit zeigt, die weit hinter derjenigen liegt, in welcher jene durch Sophokles zuerst aufkam.

Was nun endlich die Musiker anbelangt, so glaube ich, nachdem über diesen Punkt von Genelli (Das Theater zu Athen, S. 148 fll. und S. 132), Kanngiesser (Die alte kom. Bühne, S. 395 fll.), Schneider (Anm. 195), Bode (S. 201 fll.) nur vage Vermuthungen aufgestellt waren, an einem bestimmten Beispiele, den Vögeln des Aristophanes, dargethan zu haben, dass bei Aufführung dieser Komödie sich vier Musiker des Chors betheiligten, darunter drei Flötenspieler und ein Kitharist; vgl. Advers. p. 37 fll. Auf unserem Vasenbilde nun finden wir einen Flötenspieler und einen Kitharisten inmitten der Chorpersonen vorgestellt. Freilich liegt noch ein Saiteninstrument am Boden zwischen dem Dorotheos und dem Demetrios. Dieses darf aber keineswegs

zur Annahme eines zweiten Kitharspielers verleiten. Entweder gehört es dem Demetrios als Chorlehrer, welcher sich seiner vielleicht bei den Gesangübungen der Choreuten bedient hatte und es deshalb jetzt zurückgelegt hat; oder es ist auf dieselbe Weise zu erklären, wie das am Boden liegende Tympanon auf der Hamilton'schen Vase mit drei als Satyrn costümirten Choreuten (Tischbein I, 39, Denkm. des Bühnenw. Taf. VI, 3). Der Zeit nach kann nun die Aufführung des Satyrspiels, auf welches sich unser Vasenbild bezieht, nicht so weit entfernt sein von der der Aristophanischen Komödie, dass der Contrast in Betreff der Anzahl der Musiker zwischen dem in Bezug auf diese von uns Ermittelten und dem, was wir auf jenem wirklich vor Augen haben, durch eine gänzliche Veränderung der scenischen Musik erklärt werden könnte; und das um so weniger, als von einer derartigen Veränderung durchaus Nichts bekannt ist. Auch glauben wir nicht, dass die Verschiedenheit der Gattungen des Drama oder etwa gar der Anzahl der Choreuten bei der Tragödie und dem Satyrspiel auf der einen und bei der Komödie auf der andern Seite eben in Betracht kommen könne. So scheint es auf den ersten Blick, dass entweder unsere Ansicht über die Musiker in der Komödie des Aristophanes falsch, oder die Darstellung auf dem Vasenbilde doch nicht ganz historisch treu sei. Und doch passt bei genauerer Nachforschung Beides so vortrefflich zu einander, dass es sich gegenseitig auf das Kräftigste stützt, und dadurch das auf dem Wege der Combination zu gewinnende Endresultat ausser allem Zweifel gesetzt wird. Pausanias bemerkt bei Gelegenheit der Erwähnung einer Bildsäule des Pronomos, *ἀνδρὸς αὐλήσαντος ἐπαγωγότατα ἐς τοὺς πολλούς*, Folgendes: *τέως μέν γε ἰδέας αὐλῶν τρεῖς ἐκτῶντο οἱ αὐληταί· καὶ τοῖς μὲν αὔλημα ηὔλουν τὸ Δώριον· διάφοροι δὲ αὐτοῖς ἐς ἁρμονίαν τὴν Φρύγιον ἐπεποίηντο οἱ αὐλοί· τὸ δὲ καλούμενον Λύδιον ἐν αὐλοῖς ηὐλεῖτο ἀλλοίοις. Πρόνομος δὲ ἦν, ὃς πρῶτος ἐπενόησεν αὐλοὺς ἐς ἅπαν ἁρμονίας*

ἔχοντας ἐπιτηδείως· πρῶτος δὲ διάφορα ἐς τοσοῦτο μέλη ὑπ' αὐλοῖς ηὔλησε τοῖς αὐτοῖς. Vgl. auch Athen. XIV, p. 631, e: Τὸ δὲ παλαιὸν ἐτηρεῖτο περὶ τὴν μουσικὴν τὸ καλόν, καὶ πάντ' εἶχε κατὰ τὴν τέχνην τὸν οἰκεῖον αὐτοῖς κόσμον· διόπερ ἦσαν ἴδιοι καθ' ἑκάστην ἁρμονίαν αὐλοί, καὶ ἑκάστοις αὐλητῶν ὑπῆρχον αὐλοὶ ἑκάστῃ ἁρμονίᾳ πρόςφοροι ἐν τοῖς ἀγῶσι. Πρόνομος δ' ὁ Θηβαῖος πρῶτος ηὔλησεν ἀπὸ τῶν αὐλῶν (Casaub.: ἀπὸ τῶν αὐτῶν αὐλῶν, wohl mit Recht, wenn nicht ἀπὸ τῶν αὐτῶν, allein, zu schr.) τὰς ἁρμονίας (Casaub.: τὰς τρεῖς ἁρμονίας, ohne Noth). Ueber die in diesen Stellen erwähnte Sache vgl. Böckh (De metris Pindari, III, 11, p. 260) und Fr. Bellermann (Anonymi script. de mus. p. 41 fl.). — Dies giebt den erwünschtesten Aufschluss. Es frägt sich nur, ob Pronomos auf unserem Vasenbilde drei andere Flötenbläser ersetzt, oder ob die drei Flötenbläser bei dem Aristophanes in gewissen diesem Stücke eigenthümlichen Umständen ihren Grund haben. Wir zweifeln, auch ohne die hieher gehörigen Andeutungen in den angeführten Stellen, nicht, dass das Letztere der Fall sei. Die Musiker in den Vögeln des Aristophanes trugen Masken. Ob diese bei den Flötenspielern vollständige und eigentliche waren, oder zum Theil durch die Mundbinde hergestellt wurden, lassen wir unentschieden. Die Doppelflöten der Flötenspieler bildeten den Schnabel der Vogelmaske. Dieselben waren also sicherlich auf irgend eine Weise in und an der Maske befestigt, oder wurden in der Mundbinde festgehalten. Vgl. hiezu Advers. p. 69. Da nun zumal die Musiker im Angesichte der Zuschauer waren (Ueber die Thymele, S. 41 fll.), so konnten sie nicht wohl die Flöten oder die Masken wechseln, was sie doch mussten, wenn sie eine veränderte Tonweise zu blasen hatten, da sie keine Pronomos waren, ja da die Erfindung des Pronomos, aller Wahrscheinlichkeit nach, erst nach der Aufführung der Aristophanischen Komödie Statt hatte. Auch sonst führen alle Indicien darauf, dass bei den dramatischen Aufführungen der Chor nur einen

Flötenspieler hatte; scheinen sich doch selbst die kyklischen Chöre für gewöhnlich mit dem einen κύκλιος αὐλητής (Phrynich. Ecl. p. 167 Lob.) begnügt zu haben.

Es wäre um so wichtiger, wenn dieser Umstand auf's Reine gebracht werden könnte, als bei den kyklischen Chören nicht allein die Zahl der Choreuten um ein so Beträchtliches grösser, sondern auch die Art der Flötenbegleitung eine andere war, als bei dem tragischen, satyrischen und komischen Chore, vgl. schol. z. Aristoph. Nub. Vs. 311: προσηύλουν γὰρ τοῖς τραγικοῖς καὶ τοῖς κωμικοῖς, ἐπηύλουν δὲ προηγουμένως τοῖς κυκλίοις χοροῖς, und die Flötenspieler bei jenen eine viel bedeutendere Stellung hatten, als bei diesen; wie gleich genauer nachgewiesen werden wird. Nun wird in allen den bekannten choragischen Inschriften, welche bei Luetcke (De Graec. Dithyrambis p. 59 fl.) und bei Schneider (Anm. 150, S. 124 fl.) angeführt sind, immer nur ein Flötenspieler genannt. Ebenso im Schol. z. Pind. Pyth. XII, 39: — πεντήκοντα ἦσαν ἄνδρες, ἐξ ὧν ὁ χορὸς συνεστώς, προκαταρχομένου τοῦ αὐλητοῦ, τὸ μέλος προεφέρετο. Ferner in dem Schol. zu Aeschin. Timarch., in den Abhandl. der Berliner Akad. der Wissensch. a. d. J. 1836, S. 288: ἐν τοῖς χοροῖς δὲ τοῖς κυκλίοις μέσος ἵστατο αὐλητής. Bei Lukianos (Harmon. C. I) wird Timotheos, der berühmte Böotische Flötenspieler, bezeichnet als ὑπαυλήσας τῇ Πανδιονίδι καὶ νικήσας ἐν τῷ Αἴαντι τῷ ἐμμανεῖ, τοῦ ὁμωνύμου ποιήσαντος τὸ μέλος, in einem Zusammenhange, der wohl glauben macht, dass dieser Virtuos allein aufgetreten sei. Pausanias (V, 25, 1) erwähnt bei einem Chore von 35 Knaben nur einen Auleten. — Dass dieser eine Flötenspieler als Componist und Kapellmeister zu betrachten sei, ist glaublich. Es frägt sich nur, ob er bei der Aufführung des Dithyrambos der einzige ausübende Flötenspieler war oder nicht; ob er in den Urkunden und andern Nachrichten nur deshalb allein vorkömmt, weil er Componist und erster Flötenspieler war, oder aus dem Grunde, weil er allein auch als

Flötenspieler aufgetreten. Dass in der Stelle des Athen. XIV, p. 617, 6: *Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος, αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας, ἀγανακτεῖν τινας ἐπὶ τῷ τοὺς αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνᾴδειν τοῖς αὐληταῖς* — kein Beweis für die Anwesenheit einer Mehrzahl von Flötenspielern enthalten sei, würde ich nicht einmal erwähnen, wenn man sich nicht gerade auf diese Worte berufen hätte. Eher könnte man den Vs. des Hyporchema des Pratinas: *Παῖε τὸν Φρύγα τὸν ἀοιδοῦ ποικίλου προαχέοντα* (?) — für die Anwesenheit eines Flötenbläsers geltend machen. Ebenso wie mit der Stelle des Athenäos verhält es sich mit der gleichfalls für die Mehrzahl der Auleten angeführten des Lukianos im Anacharsis, C. 23: *εἰκὸς δέ σε καὶ αὐλοῦντας ἑορακέναι τινὰς τότε, καὶ ἄλλους συνᾴδοντας, ἐν κύκλῳ συνεστῶτας* [1]. Warum sollte hier nicht von mehreren Chören die Rede sein können? Eine Flöte, wie es scheint, begleitete auch die Tänze an den Lenäen zu Athen in späterer Zeit, von welchen Philostratos (Vit. Apollon. Tyan. L. IV, 21, p. 151 Olear.) spricht: *αὐλοῦ ὑποσημήναντος λυγισμοὺς ὀρχοῦνται.* — Nur eine Stelle in der Midiana des Demosthenes könnte für die Mehrzahl der Flötenspieler bei den kyklischen Chören zu zeugen scheinen. Die Rede spricht aber gerade für die Einzahl, und das um so mehr, als aus ihr erhellt, dass selbst bei dem Dithyrambos an den Dionysien, der angesehensten und kostspieligsten Art der kyklischen Chöre, nur ein Aulet auftrat [2].

[1]) Wenn Geppert, S. 253, diese Stelle zu den ausdrücklichen Aeusserungen alter Schriftsteller zählt, durch welche bestätigt werde, dass der „scenische Chor" die Aufstellung im Kreise gehabt habe, so dürfte er sehr im Irrthum sein.

[2]) Hier heisst es nämlich p. 565 Rsk.: *τραγῳδοῖς κεχορήγηκέ ποτε οὗτος, ἐγὼ δὲ αὐληταῖς ἀνδράσι, καὶ ὅτι τοῦτο τὸ ἀνάλωμα ἐκείνης τῆς δαπάνης πλέον ἐστὶ πολλῷ, οὐδεὶς ἀγνοεῖ δήπου.* Wegen dieser Worte nimmt man an, dass der Chor des Demosthenes, von welchem in der Midiana die Rede ist, aus Flötenspielern bestanden habe. Schon

An Stellen, wie die von Schmidt (Diatr. in Dithyr. p. 262 fl.)

---

der Verfasser der ersten Hypothesis schreibt p. 508 Rsk.: Ἑορτὴν ἦγον οἱ Ἀθηναῖοι Διονύσῳ, ἣν ἐκάλουν Διονύσια· ἐν δὲ ταύτῃ τραγικοὶ καὶ κωμικοὶ καὶ αὐλητῶν χοροὶ διηγωνίζοντο. Diese Erwähnung der Flötenspielerchöre an der Stelle der kyklischen oder dithyrambischen ist sehr befremdlich. Auch kann der Demosthenische Chor, trotz jener Worte αὐληταῖς ἀνδράσι, kein anderer sein als ein dithyrambischer. In der Rede selbst nennt Demosthenes die Theilnehmer an seinem Chore τοὺς χορευτὰς (p. 519), wobei doch wohl Niemand an Flötenspieler denken wird, wie auch der Scholiast nicht daran gedacht hat, weder an dieser Stelle, wo er schreibt: Ἔθος ἦν τοὺς τῷ Διονύσῳ χορεύοντας μὴ στρατεύεσθαι τοῦτον τὸν χρόνον, noch ein paar Zeilen weiter, wo er zu den Worten: τοὺς στεφάνους τοὺς χρυσοῦς, οὓς ἐποιησάμην ἐγὼ κόσμον τῷ χορῷ bemerkt: ἐπειδὴ καὶ ὁ χορὸς ὁ ᾄδων αὐτοὺς περιέκειτο. Auch erwähnt der Verfasser der zweiten Hypothesis (p. 510) nur χοροὺς παίδων τε καὶ ἀνδρῶν. Ferner spricht Demosthenes nie von Flötenspielern in der Mehrzahl. Im Gegentheil heisst es p. 519: καὶ κληρουμένων πρῶτος αἱρεῖσθαι τὸν αὐλητὴν ἔλαχον. Und auch nachher p. 520: καὶ εἰ μὴ Τηλεφάνης ὁ αὐλητὴς ἀνδρῶν βέλτιστος περὶ ἐμὲ τότε ἐγένετο, καὶ τὸ πρᾶγμα αἰσθόμενος τὸν ἄνθρωπον ἀπελάσας αὐτὸς συγκροτεῖν καὶ διδάσκειν ᾤετο δεῖν τὸν χορὸν u. s. w. —, eine Stelle, welche, um dies noch nachträglich zu bemerken, auch ihrerseits jeden Gedanken an einen Chor von Flötenspielern unmöglich macht. Was wird nur aus dem Ausdruck αὐληταῖς ἀνδράσι? Meint man, dass nur der Componist und erste Flötenspieler, wofür man den Telephanes immerhin halten kann, in Folge und nach Maassgabe des Loosens gewählt wurde, untergeordnete Flötenspieler aber von dem Choregen nach Belieben hinzugezogen werden konnten? Das wäre ein sehr auffallender und bedenklicher Gebrauch gewesen; auch wäre in diesem Falle die Bezeichnung des Telephanes als ὁ αὐλητὴς sonderbar. Und wie seltsam, wenn Demosthenes die Choregie für einen dithyrambischen Chor als Choregie für Flötenspieler bezeichnet hätte! Dass die Flötenspieler stark bezahlt wurden (Böckh, Staatshaush. I, S. 132), und gerade die sein mochten, welche die Aufführung der Chöre, von denen Demosthenes spricht, theuer machten, wolle man nicht einwenden. Nun ist aber an ein Verderbniss der Stelle um so weniger zu denken, als ohne Zweifel gerade aus ihr die αὐλητῶν χοροὶ in der ersten Hypothesis herrühren. Es bedarf einer neuen Deutung der Worte. Man achte auf das ἀνδράσι.

beigebrachten, glaube ich, ohne ein Wort zu sagen, vorbeigehen zu können.

Der Chor, für welchen Demosthenes Choreg war, bestand aus Männern, vgl. p. 520 extr.: — *τῷ ἀγῶνι τῶν ἀνδρῶν*, und das erste Psephisma hinter Plutarch. Vit. X orat.: *χορηγίαν ἀνδράσιν ἐπιδόντι, ὅτε ἐκλειπόντων τῶν Πανδιονιδῶν τοῦ χορηγεῖν, ἐπέδωκε* (neue Belege gegen den angenommenen Flötenspielerchor). Sicherlich bezeichnen die Worte *αὐληταὶ ἄνδρες* nichts Anderes als den von dem Flötenspieler geleiteten Männerchor des Dithyrambos. Nach der Anmerkung des Ulpian zu der zuletzt angeführten Stelle zu schliessen, verstand auch dieser die fraglichen Worte aller Wahrscheinlichkeit nach ebenso: *διὸ Δημοσθένης ἀνδρῶν ἠγωνίσατο, ὡς προϊὼν φησιν, „ἐγὼ δὲ αὐληταῖς ἀνδράσιν.“* — Es ist hiebei zu bemerken, dass bei den kyklischen Chören der Flötenbläser eine viel bedeutendere Rolle gespielt haben muss, als bei den viereckigen, vgl. das in der Schrift über die Thymele, S. 42 fl., Anm. 116, Beigebrachte und Ermittelte, womit zusammenzustellen, dass nach Aristoteles (Polit. VIII, 6) in Lakedämon der Choreg den Chor mit der Flöte anführte. Damit hängt es denn auch zusammen, dass in den Siegesinschriften, welche auf dithyrambische Chöre Bezug haben (Luetcke, a. a. O., p. 60, Anm.), der Flötenspieler namentlich aufgeführt wird, während dasselbe nicht auch rücksichtlich der viereckigen Chöre gilt. Trügen die Worte an der oben angezogenen Stelle des Lukian. Harmonides uns nicht, so wetteiferten auch die Flötenspieler unter einander, nicht bloss als Componisten, sondern als ausübende Künstler. Der Ausdruck *νικήσας*, welchen der Schriftsteller von dem Timotheos gebraucht, ruft die Darstellung auf der Vorderseite der oben (S. 26 fl., Anm.) ausführlicher besprochenen Vase ins Gedächtniss zurück. Bezieht man dieselbe auf die Aufführung eines Dithyrambos, so wird man gut thun, von den beiden Siegesgöttinnen die eine auf den Sänger, die andere auf den Flötenspieler in Bezug zu stellen, was der Zeichnung nach auch an sich das Natürlichste ist. Wir haben, so sehr wir auch von jenem Umstande überzeugt sind, die Möglichkeit angedeutet, dass beide Niken auf den einen Sänger Bezug haben könnten, weil das Gesetz vorsichtiger und systematischer Forschung es für jene Stelle so erheischte. Dabei dachten wir an die beiden Vasenbilder im Mus. Gregor., II, 22, 2, a, und II, 60, 3, a, auf welchen je zwei Siegesgöttinnen sich dem einen Kitharöden auf der Thymele nähern, und an das neulich von Leemans herausgegebene Vasenbild des Leidener

Ueber die musikalische Begleitung von Gesang und Tanz der dramatischen Chöre bemerkte noch zuletzt Witzschel,

Museums (Kist's Caecilia, 1847, nr. 3; auch einzeln, unter dem Titel: Het Muzijk - Examen u. s. w., Utrecht, 1847), welches mit dem auf dem Hamilton'schen Thongefässe in anderer Beziehung zunächst zusammenzustellen ist. Wir sehen hier gleichfalls auf der Thymele einen Sänger und einen Flötenspieler dargestellt, nur mit dem Unterschiede, dass der Sänger deutlich als Knabe bezeichnet ist — während wir auf dem anderen Bilde einen Mann vor uns haben und also, wenn unsere Deutung richtig ist, an einen Männerchor denken müssen —, und dass der Flötenspieler hinter dem Sänger steht; wogegen das Hamilton'sche Vasenbild jenen in einer keinesweges untergeordneten Stellung zu diesem zeigt, sondern in einer, die auf einen vollkommen gleichen Rang deutet, — ein Umstand, welcher ausgezeichnet passt zu dem, was wir über die Bedeutung der Flötenspieler in den kyklischen Chören so eben bemerkt haben. Auf die Gruppe nun fliegt eine Siegesgöttin zu, welche in der Linken eine Patere hält, ohne Zweifel den Preis für den Sieger. Dass diese als zu dem Sänger hineilend zu denken ist, unterliegt keinem Zweifel; wohl aber frägt es sich, ob wir auch hier die Aufführung eines Chores, also eines Knabenchores, voraussetzen dürfen. Hieran kann gezweifelt werden, theils wegen jener Stellung des Flötenbläsers, theils und ganz besonders wegen des Siegespreises. Wenigstens wird wegen des letzteren schwerlich an einen dithyrambischen Chor zu denken sein, wenn man nicht etwa die Schale als mit Wein gefüllt betrachten und mit dem Eimer Weins als zweitem Preise im Dithyrambos, nach der misslichen Stelle des Schol. zu Plat. de republ. III, p. 154, zusammenbringen will. Die Schale erinnert zunächst an die gleichfalls von der Siegesgöttin dargebotene auf den sogenannten choragischen Reliefs, nach der Welcker'schen Deutung, s. oben S. 25, Anm. Bekanntlich kamen aber solche Schalen nicht etwa nur bei den Pythien zu Sikyon, sondern auch bei anderen Agonen als Siegespreise vor. Eine dritte Vase mit der Darstellung eines Flötenspielers und Sängers auf der Thymele, die sogar auf beiden Seiten wiederholt ist, kennen wir nur aus der Beschreibung de Witte's, Descript. des antiq. du feu le chev. Durand, nr. 754. — Wenn nun bei der Aufführung der kyklischen Chöre auch die Flötenspieler untereinander wetteiferten, so könnte man geneigt sein anzunehmen, dass in den ausnahmsweise vorkommenden Fällen, in welchen die Didaskalien den Flötenspieler

a. a. O. S. 170: „das Princip für die Anwendung dieser Instrumentalmusik war ganz einfach. Man betrachtete das

---

nicht erwähnen (Corp. Inscr. T. I, p. 343, nr. 212, und vielleicht p. 909, nr. 226, b), dieses daher komme, weil derselbe als ausübender Künstler nicht den Sieg davon getragen habe. Doch bietet sich noch eine andere, vielleicht wahrscheinlichere Erklärung: in diesen Fällen mag der in den Inschriften mit aufgeführte Chorodidaskalos zugleich die Stelle des Flötenspielers vertreten haben. Hiemit lässt sich sehr wohl vergleichen, dass, wie wir in der Midiana lesen, nachdem der Chorodidaskalos dem Demosthenes abspenstig gemacht war, der Flötenspieler Telephanes seine Stelle übernahm. — Um noch einmal wieder zu der Stelle der Midiana zurückzukehren, von welcher wir ausgingen, so passt unsere Auffassung derselben auch in Betreff der Kosten der Choregie für den dithyrambischen Chor an den Dionysien im Verhältniss zu den für den tragischen vollkommen zu der Angabe bei Lysias, Apolog. de crim. larg. p. 698, f; vgl. auch die Anführungen bei C. Fr. Hermann, Lehrb. d. gottesd. Alterth. §. 59, A. 12, dem, wie ich hinterdrein sehe, die richtige Deutung der Worte *αὐλητaῖς ἀνδράσι* auf den dithyrambischen Männerchor nicht entging. Zu den grösseren Unkosten der Ausstattung des dithyrambischen Chores trug auch bei Annahme nur eines einzigen Flötenspielers die Bezahlung desselben nicht wenig bei, denn dieser eine war ein Meister seines Faches, während bei der Aufführung der Dramen für gewöhnlich keine Virtuosen betheiligt gewesen zu sein scheinen. Dazu rechne man die Goldkränze für eine so bedeutende Anzahl von Personen, welche wohl nicht als besondere Leistung des Demosthenes zu betrachten sind, am allerwenigsten bei einem Männerchore an den Dionysien, obwohl der Verfasser der Hypothesis jene Ansicht hegt, p. 311: *θέλων οὖν ὁ Δημοσθένης κοσμῆσαι τὸν αὑτοῦ χορὸν πλέον τῶν ἄλλων, ἐποίησεν αὐτὸν φορέσαι χρυσοῦς στεφάνους.* Die dramatischen Chöre waren dagegen, wie wir oben gesehen haben, nicht regelmässig bekränzt; der Choreg brauchte also für jene bei den Dithyramben an den Dionysien für nöthig erachteten, kostbaren künstlichen Epheu- und vielleicht auch Lorbeerkränze nicht zu sorgen. Das Costüm des dithyrambischen Chors darf man dem des tragischen gegenüber nicht in Anschlag bringen; auch nicht die grössere Anzahl der Personen, da man ja jetzt annimmt, dass der Choreg für eine tragische Didaskalie eine eben so grosse Anzahl von Choreuten gestellt habe als der Choreg für den dithyrambischen Chor.

Wort und dessen vollkommenes Verständniss als die Hauptsache; die Musik hielt man zwar für höchst geeignet, den Grundton der jedesmaligen Empfindung anzugeben; mehr aber sollte auch nicht geschehen, um das Wort, welches die Empfindung ausdrückte, nicht zu übertönen.“ Aehnliche, für die frühere Zeit des ausgebildeten Drama durchaus wahrscheinliche Ansichten sind auch anderswo laut geworden. Schon Forkel (Gesch. der Musik, I, S. 413) wies der Instrumentalmusik im Drama eine nur untergeordnete Stelle an. Für den Umstand, dass die dramatischen Chöre nur einen Flötenspieler zu haben pflegten, ist es, nach dem bisher Bemerkten, wohl erlaubt, als direktes Zeugniss geltend zu machen das Schol. zu Aristoph. Vesp. Vs. 580: *ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ὁδοῖς τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι αὐλητήν, ὥστε αὐλοῦντα προπέμπειν.*

Die Flötenbegleitung fehlte gewiss den dramatischen Chören nie, ebenso wenig als den kyklischen. Was das Satyrspiel im Besonderen anbelangt, so kann man sich auf die *σικιννοτύρβη* und auf das, was Tryphon bei Athen. XIV, p. 618, c, über dieselbe sagt, berufen, besonders wenn diese Flötweise dieser Art des Drama angehört, wie angenommen wird, und auch möglich, aber nicht ausdrücklich bezeugt ist. Aber auch ohnedem wird man der *σίκιννις* des Satyrspiels, zumal nach dem, was bei Athen. XIV, p. 630,

---

Oder man müsste denn mit Luetcke (p. 60) und M. Schmidt (p. 230) annehmen, dass dieser seit der Zeit des Philoxenos und Timotheos viel mehr Personen enthalten habe als funfzig, mit Berufung auf Plutarch. de mus. C. 12: *τὴν γὰρ ὀλιγοχορείαν καὶ τὴν ἁπλότητα καὶ σεμνότητα τῆς μουσικῆς παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι συμβέβηκεν.* Aber wer sähe nicht auf den ersten Blick ein, dass hier *ὀλιγοχορδίαν* zu schreiben, auch wenn diese Conjectur nicht schon lange vor Wyttenbach, den Schmidt (p. 254) deshalb belobt, gemacht wäre?! Einen anderen Beleg für jene Ansicht giebt es aber nicht. Die von Schmidt in Anm. 116 angeführten Worte des Athenäos können auch nicht das Mindeste beweisen.

c und d, darüber zu lesen ist, die Flötenbegleitung nicht absprechen wollen. — Wie wir eben in Betreff der kyklischen Chöre gesehen haben, war auch bei den dramatischen der Flötenspieler in der Regel, wenn nicht der einzige, doch der erste Musiker. Das ist schon früher von mir für die Aufführung der Vögel des Aristophanes nachgewiesen, Advers. p. 50 bis 59. In Betreff des auf unserem Vasenbilde berücksichtigten Satyrspieles, liegt es auf der Hand. Für die Tragödie könnte, wenn das noch nöthig wäre, das eben angezogene Scholion als specielles Beweismittel gebraucht werden. — Wie die kyklischen Chöre allerdings auch Begleitung von Saiteninstrumenten hatten (Schmidt, a. a. O. p. 178 fll., p. 248 fll.), so auch die dramatischen; aber wohl nicht immer. Während wir auf unserem Vasenbilde einen Kitharisten dargestellt sehen, fehlt er auf dem zunächst mit demselben zusammenzustellenden Pompejanischen Mosaik. Auch auf der Gemme mit der Darstellung der Einübung eines dramatischen Chores anderer Art, am wahrscheinlichlichsten eines tragischen, in den Denkm. d. Bühnenw. Taf. XII, 45, findet sich nur der Flötenbläser. Ob für den Kyklops des Euripides nach Vs. 37, 40 u. 448 fl. Herm. Begleitung der Lyra anzunehmen sei, ist wenigstens zweifelhaft. Wäre es der Fall, so könnte man fast nicht umhin, dieselbe für dieses Stück als Hauptinstrument zu betrachten. Uebrigens erhellt schon aus der letzten Stelle und noch mehr aus der Musgrave'schen Anmerkung zu derselben, der neueren Bemerkungen Welcker's (Ann. d. Inst. arch. V. I, p. 401) und M. Schmidt's zu geschweigen, dass es irrig ist, wenn man den Grund des Zurücktretens des Saiteninstruments gegen die Flöte im Bakchischen Culte sucht. Dagegen hüte man sich aber auch davor, das allerdings häufige Vorkommen des ersteren bei Personen des Bakchischen Thiasos für die Frage, um welche es sich hier handelt, zu hoch anzuschlagen. Einen Hauptgrund für jene Erscheinung giebt sicherlich die Bemerkung des Aristoteles (Problem. XIX, 43) an die Hand,

dass die Flöte sich zu der Stimme weit besser füge als die Lyra. Mehr bei Genelli, S. 149 fl.

Dass die einfache Musik sich im Drama länger hielt als bei den kyklischen Chören, ist sicher. Die Herrschaft der Flöte über den Gesang reizte schon des Pratinas Zorn auf zu jenem feurigen Ausbruch in dem bekannten Hyporchema. Bei Plutarch de mus. C. 30 ist zu lesen: *ἀλλὰ γὰρ καὶ αὐλητικὴ ἀπὸ ἁπλουστέρας εἰς ποικιλωτέραν μεταβέβηκε μουσικήν· τὸ γὰρ παλαιόν, ἕως εἰς Μελανιππίδην, τὸν τῶν διθυράμβων ποιητήν, συμβεβήκει τοὺς αὐλητὰς παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθούς, πρωταγωνιστούσης δηλονότι τῆς ποιήσεως, τῶν δ' αὐλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις· ὕστερον δὲ καὶ τοῦτο διεφθάρη.* Dieser Melanippides ist ohne Zweifel der ältere, welcher nach dem Suidas um Olymp. 65 lebte [1]. Beide Stellen beziehen sich auf die kyklischen Chöre, nicht auf das Drama. Hier fassten, wie gesagt, die Neuerungen erst viel später Fuss; und eher in den Gesängen von der Bühne aus, als in denen des Chores. Dieses aber hängt sicherlich damit zusammen, dass, wie wir schon angedeutet haben, keine eigentlichen Virtuosen sich für

[1] Nach Berglein (De Philoxeno Cytherio, p. 20 fl.) und Schmidt (p. 82) wäre hier freilich an den jüngeren Melanippides zu denken. Allein wie stimmt das zu den Worten des Athenäos, XIV, p. 617 (s. oben S. 46) und des Pratinas, mit denen Schmidt selber (p. 249), wie schon vor ihm Schneider (S. 214), die des Plutarch zusammenstellt? Besonders aber, was ist mit dem *ὕστερον* gegen das Ende der letzteren anzufangen, da man ja, wenn von dem jüngeren Melanippides die Rede wäre, eher erwarten würde, zu hören, dass jene Neuerung mit ihm aufgekommen wäre? Der Melanippides, welchen Plutarch am Anfange des Capitels erwähnt und als *ὁ μελοποιός* bezeichnet, ist allerdings der jüngere; der aber, von welchem Pherekrates spricht in den Versen, deren Anführung sich unmittelbar an unsere Stelle anschliesst, wiederum der ältere; wie ja auch Schmidt auf p. 78 eingesehen hat. Nach der Zeit des älteren Melanippides riss jenes Unwesen ein, und so finden wir gleich bei dem etwas jüngeren Pratinas die noch frischen Spuren desselben bekämpft.

gewöhnlich als Musiker bei den dramatischen Aufführungen betheiligten.

In der That wüssten wir keine Stelle eines alten Schriftstellers, welche mit dieser Ansicht im Widerspruche stände, während wir doch mehrfach hören, dass Flötenspieler ersten Ranges selbst bei den gymnischen Agonen ihre Kunst zeigten, vgl. z. B. Pausan. VI, 14, 5, und Lucian. Harmonid. C. 2. Wenn an der letzteren Stelle vom Theater und Stadium die Rede ist, so hüte man sich wohl, bei dem ersteren Worte an Dramen zu denken [1]). Eine Ausnahme eigener Art fand bei der Aufführung der Vögel des Aristophanes Statt, indem das Auftreten der schön flötenden Nachtigall die Darstellung derselben durch eine im Flötenspiel ausgezeichnete Person erheischte, vgl. Advers. p. 45 fll. Hier haben wir es ausserdem mit einer Hetäre zu thun. Um so interessanter ist unser Vasenbild, welches uns einen der Ersten seines Faches als Flötenspieler des Chores — denn als solchen bezeichnet den Pronomos zunächst schon sein Platz inmitten der Choreuten — bei einer dramatischen Aufführung vor die Augen bringt, und das zumal bei einem Satyrspiele, einer Gattung des Drama, welche man, namentlich der Tragödie gegenüber, gewohnt ist, in Betreff der äusseren Ausstattung als vernachlässigt zu betrachten. Dabei drängt sich nun die Frage auf, ob wir auch in diesem Falle nur eine Ausnahme von der Regel anzuerkennen haben, oder ob, nachdem die Neuerungen in der Musik und das Uebergewicht derselben über den Gesang auch bei den Dramen Eingang gefunden hatten, auch berühmte Virtuosen es nicht verschmähten, zur Aufführung derselben mitzuwirken.

---

[1]) Ebenso bezieht sich das, was Platon (De legg. III, p. 700) und Plutarch (De mus. C. 27 und 31) über die Musik des Theaters und der Bühne sagen, nicht auf die Dramen, sondern namentlich auf die kyklischen Chöre, wie besonders aus der letzten Stelle ganz deutlich hervorgeht; gewiss hauptsächlich auch die Stelle des Aristoxenos bei Athen. XIV, p. 632, b.

Wer die eigenthümlichen Verhältnisse der Choreuten berücksichtigt, über welche oben (S. 10, 12 fll., 17) gesprochen ist, wird es wohl nicht für unwahrscheinlich erachten, dass es auch mit der Anwesenheit des Pronomos seine besondere Bewandniss haben könne. Darf doch schon der Umstand, dass das Satyrspiel, dessen Aufführung er durch seine Kunst verherrlichte, in der Weise, wie wir es noch heute sehen, durch bildliche Darstellung ausgezeichnet ist, als etwas Aussergewöhnliches betrachten werden. Wenn man aber ausserdem noch darauf achtet, dass auf dem Bilde gerade unser Flötenspieler vor allen historischen Personen besonders hervorgehoben ist, so wird man sich wohl noch entschiedener dahin neigen, auch den vorliegenden Fall als eine Ausnahme von der Regel anzusehen.

Inzwischen darf auch der andere Theil der Doppelfrage nicht so ohne Weiteres zur Seite geschoben werden. Dass Pronomos zu den Koryphäen der neuen Richtung in der Musik gehörte, scheint mir unzweifelhaft. Dafür zeugt schon seine früher besprochene Erfindung, dafür der Ausdruck des Pausanias, dass er „die Menge ausserordentlich entzückte", und die Bemerkung des Periegeten: „man sagt auch, er habe das Theatron durch seine Geberden und Bewegungen über die Maassen belustigt." Auf der anderen Seite erfahren wir durch das Epigramm des Dioskorides, gerade in Betreff des Satyrspieles zu Athen, dass bei demselben (ungewiss, wie lange) vor dem Sositheos eine Veränderung in Musik und Gesang des Chores Statt gehabt hat, welche die Spuren eben jener Richtung entschieden kund giebt.

Es wird nöthig sein, dieses für Geschichte und Alterthümer des Satyrdrama äusserst wichtige Document hier genauer zu behandeln, indem die Bemerkungen von Näke (Sched. crit. p. 5 fll., Opusc. p. 8 fll.) und selbst die von Jacobs (Animadv. in epigr. Anthol. Gr. V. 1, P. 2, p. 397 fll., vgl. Addend., V. III, P. 2, p. 450 fl., und Anthol. Gr. T. III, p. 398 fl.), G. Hermann (Opusc. I, p. 58 fl.) und Welcker (Die

Griech. Tragöd. S. 1252 fll.) eine neue Besprechung weder in kritischer noch ganz insbesondere in exegetischer Beziehung überflüssig gemacht haben dürften. Die Worte lauten nach Jacobs folgendermaassen:

Κἠγὼ Σωσιθέου κομέω νέκυν, ὅσσον ἐν ἄστει
ἄλλος ἀπ' αὐθαίμων ἡμετέρων Σοφοκλῆν,
Σκίρτος ὁ πυῤῥογένειος· ἐκισσοφόρησε γὰρ ὠνὴρ
ἄξια Φλιασίων, ναὶ μὰ χορούς, Σατύρων·
κἠμέ, τὸν ἐν καινοῖς τεθραμμένον ἤθεσιν ἤδη,
ἤγαγεν εἰς μνήμην, πατρίδ' ἀναρχαΐσας·
καὶ πάλιν εἰςώρμησα τὸν ἄρσενα Δωρίδι Μούσῃ
ῥυθμόν, πρός τ' αὐδὴν ἑλκόμενος μεγάλην.
εὔαδέ μοι θύρσων τύπος οὐ χερὶ καινοτομηθείς,
τῇ φιλοκινδύνῳ φροντίδι Σωσιθέου.

Wir wenden uns mit Uebergehung von Einzelnheiten, die an passender Stelle schon oben berührt sind oder weiter unten ihre Erklärung finden werden, zu den Worten, welche uns hier zunächst angehen. Vs. 5 — bemerkt Welcker, der die ganz irrigen Meinungen seiner Vorgänger schon zurückgewiesen hat — „zeigt eine sonsther nicht bekannte im Satyrspiel zu Athen nach und nach vorgegangene Umwandlung an, oder auch, dass es eigentlich ganz abgekommen und mit heiteren Schauspielen vertauscht worden war, die uneigentlich, bloss wegen ihrer Beziehung zu den Tragödien, Satyrspiele genannt werden konnten." Er denkt hiebei auch an Stücke wie der Agen und der Menedemos des Lykophron. Ich kann nicht beistimmen. Der Zusammenhang führt mit Nothwendigkeit darauf, anzunehmen, dass in Vs. 7 fll. das genannt sei, durch dessen Wiedereinführung Sositheos *πατρίδα ἀναρχαΐζειν ἐποίησε* und *ἐκισσοφόρησεν ἄξια Φλιασίων Σατύρων*, indem er die *καινὰ ἤθη* beseitigte. Was unter diesen letzten Worten zu verstehen sei, lehren also Vs. 7 fll.: gerade das G e g e n t h e i l von dem, was in diesen Versen als vom Sositheos Eingeführtes bezeichnet wird, und Nichts weiter. Ueber Vs. 7 urtheilte schon G. Hermann im Allge-

meinen richtig: *τὸν ἄρσενα Δωρίδι Μούσῃ ῥυθμὸν* quum dicit, non ubique Doricam linguam adhibitam esse vult, sed chori usum restauratum significat. An Dorische Mundart (vgl. Welcker, auch im Nachtrag, S. 281) ist durchaus nicht zu denken. Was diese Worte anbelangt und die zunächst folgenden *πρός τ᾽ αὐδὴν ἑλκόμενος μεγάλην* (welche man wohl thun wird nach Hermann's Vorgang zu dem folgenden Verse zu ziehen), so wird es zweckmässig sein, dass man sich vor Allem der hieher gehörenden Stellen der Alten selbst erinnere. Zuerst der bei Athen. XIV, p. 628, d und e: *Καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ πορείᾳ καλὸν μὲν εὐσχημοσύνη καὶ κόσμος, αἰσχρὸν δὲ ἀταξία καὶ τὸ φορτικόν. Διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἐξ ἀρχῆς συνέταττον οἱ ποιηταὶ τοῖς ἐλευθέροις τὰς ὀρχήσεις, καὶ ἐχρῶντο τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν ᾀδομένων, τηροῦντες ἀεὶ τὸ εὐγενὲς καὶ ἀνδρῶδες ἐπ᾽ αὐτῶν, ὅθεν καὶ ὑπορχήματα τὰ τοιαῦτα προςηγόρευον. Εἰ δέ τις ἀμέτρως διαθείη τὴν σχηματοποιΐαν καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὄρχησιν, οὗτος δ᾽ ἦν ἀδόκιμος. Διὸ καὶ Ἀριστοφάνης ἢ Πλάτων ἐν ταῖς Σκευαῖς, ὡς Χαμαιλέων φησίν, εἴρηκεν οὕτως* (Meineke, Fragm. Com. Gr., II, 2, p. 659):

Ὥστ᾽ εἴ τις ὀρχοῖτ᾽ εὖ, θέαμ᾽ ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν,
ἀλλ᾽ ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται.

Ἦν γὰρ τὸ τῆς ὀρχήσεως γένος τῆς ἐν τοῖς χοροῖς εὔσχημον τότε καὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ ὡσανεὶ τὰς ἐν τοῖς ὅπλοις κινήσεις ἀπομιμούμενον. Hiemit vergleiche man Lucian. de saltat. C. 30: *παλαὶ μὲν γὰρ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο· εἶτ᾽, ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἆσθμα τὴν ᾠδὴν ἐπετάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους αὐτοῖς ὑπᾴδειν,* und Gellius XX, 3: Sicinnium genus celeris saltationis fuit. Saltabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt. Endlich dienen sich das Epigramm des Dioskorides und das berühmte Hyporchem des Pratinas bei Athen. XIV, p. 617, c, in mehreren Punkten gegenseitig zur Erklärung. Wir setzen die wichtigsten Stellen hieher, den Anfang:

Τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυ-
μέλαν;
ἐμός, ἐμὸς ὁ Βρόμιος·
ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν —
τὰν ἀοιδὰν κατέστας σύ, Πιερίς, βασίλει'· ὁ δ' αὐλὸς
ὕστερον χορευέτω —

und das Ende:

ἤν ἰδοῦ ἅδε σοι δεξιὰ
καὶ ποδὸς διαῤῥιφά, θριαμβοδιθύραμβε
κισσόχαιτ' ἄναξ ἄκουε
τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.

Die grosse Wichtigkeit dieser unschätzbaren Verse, deren richtige Erklärung ich in der Schrift über die Thymele, S. 12, Anm. 30, angebahnt habe [1]), für die vorliegende Untersuchung erhellt schon daraus, dass sie von dem ersten Meister *Φλιασίων Σατύρων* herrühren; auch wenn man nicht mit Müller (Rhein. Mus. V (1837), S. 373, Anm.) für wahrscheinlich hält, dass sie einem Hyporchem aus einem „Drama-Satyrikon" angehören, oder gar mit Bernhardy (S. 454) annimmt, das sogenannte Satyrdrama des Pratinas sei einerlei mit seinen Hyporchemen. Wir glauben, dass wir durch diese Zusammenstellungen und Bemerkungen für's Erste genug gethan haben zur Vermittelung des richtigen Verständnisses von Vs. 7 und 8. In dem folgenden Verse ist

[1]) Das Wort *θόρυβος* bezieht sich hauptsächlich auf das Gelärm des Flötenspiels; der Ausdruck *πολυπάταγα θυμέλαν* auf das tumultuarische Gestampfe, welches durch die *χορεύματα* hervorgebracht wird. Die Choreuten, welche Pratinas im Sinne hat, thun gerade das Gegentheil von denen, welche von dem Komiker Platon erwähnt werden: sie springen umher und stampfen gewaltig mit den Füssen, singen aber nicht mit kräftiger und lauter Stimme. Auf *θόρυβος* bezieht sich *κελαδεῖν*, *παταγεῖν* auf *πολυπάταγα θ.* Pratinas verlangt einen Chor *πρὸς αὐδὴν ἑλκόμενον μεγάλην*, wie ihn, nach Dioskorides, Sositheos wieder hergestellt hat.

θύρσων Conjectur von Jacobs, die allgemeine Billigung gefunden hat, für die handschriftlich beglaubigte Lesart: ἰρσων. An der Stelle von οὐ χερὶ las G. Hermann nach Jacobs: ἐν χερί, indem er καινοτομηθεὶς zum Folgenden zog. Ohne Noth und gegen den Gedankenzusammenhang. Richtig Welcker: „Nach der glücklichen Emendation von Jacobs θύρσων f. ἰρσων freut sich der Satyr der nicht durch Kunst (χερὶ) geneuerten Form des Thyrsus, wie sie nemlich von Sositheos im Satyrspiel gebraucht worden war, der alten, des belaubten Asts, an welchen keine Hand angelegt worden [1].“ Also durch Sositheos Wiederherstellung des Einfachen und Würdevollen, der alten Weise in Musik, Gesang, Tanz und Ausrüstung des Satyrchores. Wir wiederholen es: des Chores; denn alle diese Punkte gehen nur diesen an, und auf ihn allein weisen deutlich genug auch die Worte ναὶ μὰ χορούς in Vs. 4 hin. Und das zwar für Athen. Denn diese Stadt wird durch πατρίδα in Vs. 6 bezeichnet; nicht das Aegyptische Alexandria, wie Jacobs und Hermann meinen, noch Phlius, wie Welcker annimmt. Galt ja Sositheos auch als Athenäer. Auch bezieht sich der Ausdruck Φλιασίων Σατύρων in Vs. 4 nur auf das „von dem Phliasischen Pratinas in Athen gestaltete Drama“, eben so wohl als der entsprechende τὸν ἐκ Φλιοῦντος in dem anderen Epigramme des Dioskorides (Anthol. Palat. VII, 37, Vs. 3), auf welches das unsrige mit dem κἠγὼ am Anfange zurückweist. Jene alte Weise ist eben keine andere als die des Pratinas und derer, welche in Bezug auf den Chor seine Fussstapfen nicht verliessen.

---

[1]) Dabei ist es sehr die Frage, ob die Jacobs'sche Verbesserung richtig ist. Die handschriftliche Lesart weist hin auf: ἐρσῶν. Warum sollte dieses nicht aufgenommen und von jungen Zweigen verstanden werden können, auf welche O. Müller (Minerv. Poliad. aed. p. 15) auch das deutet, was die Mädchen bei der ἐρσηφορία trugen? Es bedarf, um jene Ansicht zu empfehlen, nur einer einfachen Verweisung auf den Gebrauch der Worte μόσχος und δρόσος, und etwa auf Blomfield z. Aesch. Agam. p. 17 und 183 (p. 22 und 163 ed. Lips.).

Ihr steht die neue entgegen, von welcher es in Vs. 5 heisst, dass zur Zeit des Sositheos der Satyrchor sich schon vollständig an sie gewöhnt habe, oder wohl besser: in ihr und durch sie verweichlicht und abgeschwächt sei [1]).

W a n n und durch wen diese neue Weise zuerst aufkam, bleibt, wie gesagt, ungewiss. Man denkt unwillkürlich an das Zeitalter des Aristophanes und der älteren Komödie, an die von den Komikern gerade in jener Beziehung verspotteten Tragiker, den Euripides und seine Sippschaft. Unzweifelhaft ist, dass sie vollständig zum Durchbruch kam zu der Zeit des Agathon, dessen *αὔλησις* als *μαλακὴ* und *ἐκλελυμένη* sprichwörtlich geworden war (Hesych. u. Suidas s. v., Zenob. I, 2, Diogenian. I, 7), der zuerst das *χρῶμα* (Plutarch. Sympos. III, 1, Böckh de metr. Pind. p. 251) und die *ἐμβόλιμα* (Arist. Poet. C. 18) in die Tragödie einführte; vgl. im Allgemeinen Welcker, S. 999 fl., auch Kayser, Histor. crit. p. 174 fll. Unter den etwas älteren Tragikern fällt der Blick hauptsächlich auf den Gnesippos, welcher aus Athen. XIV, p. 638, bekannt ist als Verfasser von weibischen Liedern mit süsslicher und gekünstelter Begleitung von neu eingedrungenen, unkräftigen Saiteninstrumenten und als einer, der sich der weichlichen und schlaffen Lydischen Harmonie (Böckh, p. 240) bediente; vgl. über ihn Meineke, Fragm. Com. Gr., V. II, P. 1, p. 27 fll., Welcker, S. 1025 fll., Kayser, p. 278 fll. W i e die Neuerung Eingang fand, ist leicht einzusehen, wenn man sich nur daran erinnert, dass von den späteren Tragikern manche auch Dithyrambendichter waren (Welcker, S. 897 und 942). Sie haftete so zunächst an der Tragödie und an dem eng damit verbundenen Satyrspiele.

---

[1]) Es liegt nahe genug zu vermuthen, dass für *τεθραμμένον* zu lesen sei: *τεθρυμμένον.* Dieses Wort passt zu der S a c h e, von welcher die Rede ist, ganz ausgezeichnet und genügt auch in f o r m e l l e r Beziehung vollständig, da es den Gegensatz gegen die Worte *ἤγαγεν εἰς μνήμην* und *εἰςώρμησα τὸν ἄρσενα Δωρίδι μούσῃ ῥυθμὸν* u. s. w. ausdrücklich und klar hervorhebt.

Damit hängt es genau zusammen, dass gerade jene Gattung des Drama (und in ihrem Gefolge natürlich auch diese) die in äusserlicher Beziehung bei weitem am Meisten begünstigte war. Von der hintangesetzten Komödie, wenigstens der älteren, die aber hier hauptsächlich nur Erwähnung verdient, scheint sie fern geblieben zu sein. — Dass im Costüm der Satyrn schon durch Sophokles eine Veränderung eingeführt wurde, die in ihrer Art der hier besprochenen ganz an die Seite gestellt werden kann, werden wir weiter unten sehen.

Ausser den Musikern des Chores, Pronomos und Charinos, finden wir auf unserem Vasenbilde keine Musiker dargestellt. Es wäre interessant, wenn sich mit vollkommener Sicherheit ausfindig machen liesse, ob die in der Orchestra auf der Thymele befindlichen Musiker einzig und allein zu dem Chor in Bezug standen, oder ob sie nebenbei auch bei den Gesängen der Bühnenpersonen oder anderer auf der Bühne erscheinenden Personen, welche weder zu diesen gehörten noch zu dem eigentlichen Chore, betheiligt waren. Nach den Vögeln des Aristophanes zu urtheilen, war das Letzte nicht der Fall; vgl. Advers., p. 43 fll. Dass das Flötenspiel im *διαύλιον* hinter der Bühne Statt hatte, ist bekannt (Stellen bei Leutsch, Grundr. z. Griech. Metrik, S. 359); es geschah also nicht von Seiten der Musiker des Chores. Ausserdem giebt es über diesen Gegenstand keine sicheren Andeutungen bei den Schriftstellern. Was unser Vasenbild anbelangt, so kann man — wenn man überhaupt geneigt ist, auf dasselbe in dieser Beziehung etwas zu geben — sehr wohl annehmen, dass bei dem betreffenden Satyrspiele keine besonderen Musiker auf der Bühne auftraten: was überall meist Statt gefunden haben wird; denn die Prokne in den Aves, nach Vs. 666, ist eine Ausnahme; eben so selbst der Rabe in dieser Komödie; endlich auch der Fall in Arist. Eccles., Vs. 891, wo der Flötenspieler angeredet wird, auch zugegeben, dass derselbe von dem des Chores verschieden gewe-

sen sei. Die Musiker, welche etwa unsichtbar mitwirkten, konnten auf einer bildlichen Darstellung natürlich nicht berücksichtigt werden.

Indem wir uns vorbehalten, nachher noch über die Instrumente — die auf unserem Vasenbilde dargestellten sowohl als die etwa sonst noch im Satyrspiele gebräuchlich gewesenen — zu sprechen, schliessen wir dem über Musiker, Musik und Gesang Gesagten Einiges über den Tanz an.

Es wäre im Interesse der scenischen Alterthümer zu wünschen, dass nicht nur ein Choreut in der Handlung des Tanzens dargestellt worden. Wir würden so vielleicht einige *σχήματα* des Tanzes im Satyrspiele genauer kennen gelernt haben, nach deren Darstellung man auch auf den anderen einschlägigen [1]) Bildwerken vergebens sucht. Nur auf dem Hamilton'schen Thongefässe (Denkm. d. Bühnenw. Taf. VI, 3) findet sich noch ein *σχῆμα*, gewiss der *κονίσαλος*, vgl. Hesych. u. d. W. *κονίσαλος* und *κονίσαλοι*, mit den Erkl. Das *σχῆμα*, welches wir auf unserem Vasenbilde sehen, ist minder deutlich. Uebrigens kömmt es ja auch bei dieser Angelegenheit, wie überall, hauptsächlich auf das Allgemeine an. Ueber den Satyrtanz gilt als Hauptstelle die bei dem Athen. XIV, p. 630, von der wir hier mittheilen, was in technischer Beziehung wichtig ist: *Καλεῖται δ' ἡ μὲν σατυρικὴ ὄρχησις, ὥς φησιν Ἀριστοκλῆς ἐν ὀγδόῳ τῶν περὶ χορῶν, σίκιννις, καὶ οἱ Σάτυροι σικιννισταί —. Σκάμων δ' ἐν πρώτῳ περὶ εὑρημάτων σίκιννιν αὐτὴν εἰρῆσθαι ἀπὸ τοῦ*

---

[1]) Das heisst solchen, denen man es gleich ansieht, dass sie in unmittelbarem Bezug auf scenische Aufführungen stehen. *Σχήματα* tanzender Satyrn giebt es auf Bildwerken die Hülle und Fülle; aber man hüte sich wohl, dieselben direkt auf das Satyrspiel zu beziehen, was freilich oft genug geschehen ist. Einiges dieser Art lässt sich allerdings auch auf den nicht unmittelbar auf das Theater bezüglichen Monumenten mit Sicherheit erkennen, z. B. das bekannte *σκώπευμα* oder *σκοπὸς* und das *σκώψ* geheissene *σχῆμα*; vgl. Welcker, Nachtrag, S. 140 fll.; Jahn, Vasenb., S. 24, Anm. 69.

σείεσθαι· — πρώτη δὲ εὕρηται ἡ περὶ τοὺς πόδας κίνησις τῆς διὰ τῶν χειρῶν· οἱ γὰρ παλαιοὶ τοὺς πόδας μᾶλλον ἐγυμνάζοντο ἐν τοῖς ἀγῶσι καὶ τοῖς κυνηγεσίοις· — Εἰσὶ δέ τινες οἳ καί φασι τὴν σίκιννιν ποιητικῶς ὠνομάσθαι ἀπὸ τῆς κινήσεως [1]*, ἣν καὶ οἱ Σάτυροι ὀρχοῦνται ταχυτάτην οὖσαν· οὐ γὰρ ἔχει πάθος αὕτη ἡ ὄρχησις, διὸ οὐδὲ βραδύνει.* Die anderen Stellen bei Schneider, S. 224 fll., 232 fll., und Leutsch, S. 375, 384 fl., 399 fll. Darauf gebaute Ansichten bei Casaubonus, p. 109 fll., und Welcker, Nachtrag, S. 338 fl., und danach, mit Hinzufügung mehr als misslicher Einzelnheiten, bei Bode, S. 88 fl., und Geppert, S. 255 fll. Diesen Gelehrten gilt der Tanz des Satyrdrama, ohne dass sie irgend einen Unterschied in Betreff der Zeit machen, als rasch und ohne Pathos, mit Stampfen der Füsse verbunden, mit denen man, wie Schneider, Bode und Geppert hinzufügen, mehr gesticulirt habe als mit den Händen. Nur bei Leutsch finden sich Unterscheidungen auch in anderen Beziehungen kurz angedeutet, welche eine ausführlichere Behandlung des Gegenstandes lebhaft vermissen machen. So verweist denn auch Welcker (Tragöd. S. 1255, Anm.) zu Vs. 7 des vorher mitgetheilten Epigrammes des Dioskorides in Betreff der „Raschheit des Satyrtanzes" auf die Stelle des Athenäos. Aber das Wort *εἰςώρμησα* lässt sich auch anders deuten als auf solche Raschheit; und was wird bei jener Erklärung aus dem *ἑλκόμενος*? Naeke: *ἑλκόμενος* egregie de gravi lentoque heroum incessu, sensu honorifico; alibi idem verbum et latinum trahere de incessu ob infirmitatem lento obvium,

---

[1]) Diese Ableitung ist ohne Zweifel die richtige. Man bedenke nur, dass der Stamm *KIN*- vollständiger lautete: *ΣKIN*-, wovon *σκίναξ*. Am besten wird man thun, *σίκιννις* als eine Reduplikativform für *σίσκιννις* zu betrachten. Das Wort bezeichnet so ein kräftiges oder starkes *κινεῖσθαι*. Vom etymologischen Standpunkte aus ist also die andere Form, *σίκινις*, die näher liegende. Sie ist gewiss auch in Gebrauch gewesen, findet sich aber in den Handschriften weit seltener.

Eur. Phoen. 311, vel ob ebrietatem, ap. Propert. I, 3, 9. Da ohne Zweifel nicht an Heroen, sondern an Satyrn zu denken ist, so würde die zuletzt angedeutete Erklärungsweise auch in sachlicher Beziehung Statt haben und man etwa die Σάτυροι ὑπότρομα ὀρχούμενοι (wie Bekker mit Recht bei Pollux IV, 104, liest, vgl. Lucian. Bacch. C. 2 und Ovid. Metam. IV, 26) hieher ziehen können, wenn nicht der vorhergegangene Ausdruck εἰςώρμησα entgegenstände. So ist ohne Zweifel ein würdevoller und feierlicher, aber mit Kraft ausgeführter Tanz zu verstehen. Nichts Anderes bedeutet die ποδὸς διαῤῥιφὰ in dem Hyporchema des Pratinas. Das ist die εὐσχημοσύνη und der κόσμος, das εὐγενὲς καὶ ἀνδρῶδες bei den ὑπορχήματα, wovon in den S. 57 angeführten Worten des Athenäos die Rede ist. Einen solchen Satyrtanz konnte Aeschylos sehr wohl als ἐμμέλεια bezeichnen (Hesych. s. v. ἐμμέλεια, Arg. fr. 4 Schütz., fr. 17 Dind.). Hieher gehört auch die Stelle des Stephanos zu Aristot. Rhet. III, 8, bei Cramer, Anecd. Paris. T. I, p. 307: — σίκιννις ἡ ἱερά, ᾗ χρῶνται ἐν τοῖς θειοῖς ναοῖς οἱ χειρονομοῦντες ἐῤῥώμενοι, von welchen Worten man auch das letzte beachten möge, das genau mit dem εἰςώρμησα bei Dioskorides zusammenzustellen ist, eben so wie der Ausdruck σύντονος bei dem Hesych. s. v. σίκιννις. Diese auch sonst als „hieratische" bezeichnete Sikinnis — ein Ausdruck, dessen Erklärung bei Welcker im Nachtrage nicht zulässig sein dürfte — fand auch auf dem Theater Eingang. Und zwar ist sie die ältere Weise des Satyrtanzes, wie er bei dem Pratinas und sicherlich auch bei dem Aeschylos beschaffen war, nicht etwa nur „vor der Erfindung des Satyrspiels, als einer besonderen Gattung des Drama" (Bode, S. 23). Das, was man gewöhnlich unter Sikinnis versteht, müssen wir sicherlich als die jüngere Weise betrachten. Diese Veränderung in Betreff des Tanzes ist ganz mit der zusammenzustellen, welche in Musik und Gesang bei den scenischen Aufführungen im Laufe der Zeit Statt hatte. Bei dem älteren Satyrtanze spielte auch die

χειρονομία eine Hauptrolle, auf welche in dem Hyporchem des Pratinas die Worte *ἅδε σοι δεξιά* hindeuten. Dieselbe finden wir auch bei dem Tänzer auf unserem Vasenbilde, rücksichtlich dessen übrigens zu bemerken ist, dass er für seine Zeit zu den Ausnahmen gehören dürfte. Auf die früheren Sikinnisten bezieht sich auch hauptsächlich der Ausspruch des Gellius, dass sie saltabundi canebant; wogegen das *ἄλλους αὐτοῖς ὑπᾴδειν* bei dem Lukianos allein auf die späteren passt. — Die neuere Weise des Satyrtanzes haben wir gewiss bei dem Kyklops des Euripides vorauszusetzen. Auch wird aus diesem Stücke der Ausdruck *κρότος σικιννίδων*, Vs. 37, als Beleg für die Raschheit und das Fussstampfen bei dem Tanze von neueren Gelehrten angeführt. Doch könnte der Ausdruck *κρότος* auch auf die musikalische Begleitung der Sikinnis gehen, in welchem Falle die oben (S. 52) als zweifelhaft hingestellte Ansicht von der Begleitung des Saiteninstrumentes in dem Euripideischen Drama an Wahrscheinlichkeit gewinnen würde. Eine andere Stelle, Vs. 222 fl.: *ἐπεί μ' ἂν ἐν μέσῃ τῇ γαστέρι πηδῶντες ἀπολέσαιτ' ἂν ὑπὸ τῶν σχημάτων* — bezieht sich freilich nicht unmittelbar auf den Tanz, dürfte aber nichtsdestoweniger für die leichtfertigere und raschere Manier in demselben ein unverdächtiges Zeugniss abgeben. Diese hatte, wie wir nach Anleitung der Stelle des Lukianos mit Sicherheit annehmen können, die spätere Trennung von Tanzenden und Singenden zur Folge; und ich kann nicht umhin, noch eine auf diesen Umstand bezügliche Bemerkung zu dem Kyklops vorzutragen, die ich weiterer Forschung anheimstellen möchte. Aus Vs. 84 fl. erhellt, dass die Satyrn Diener bei sich hatten. Diese verlassen freilich unmittelbar nach dem ersten Chorliede die Bühne. Von ihrem Wiedererscheinen ist nicht die Rede. Das beweist aber noch nicht, dass sie nicht wiedergekommen seien, denn solche untergeordneten Personen erscheinen und verschwinden in den alten Dramen häufig genug, ohne dass sich davon eine Spur im Texte findet. Auch ist

der Weggang der Satyrdiener an jener Stelle keineswegges unmotivirt; um nur Eines zu erwähnen, so musste es dem Silen, da er Fremde kommen sah, daran liegen, dass die Heerden des Kyklopen in sicherer Stallung geborgen wurden. Wie nun, wenn diese Diener das Geschäft des *ὑπᾴδειν* gehabt, die Satyrn aber das *ὀρχεῖσθαι* verrichtet hätten? Vgl. Lucian. de saltat. C. 16, obwohl hier von einem eigentlichen Apollinischen Hyporchema die Rede ist: *παίδων χοροὶ συνελθόντες ὑπ' αὐλῷ καὶ κιθάρᾳ, οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπωρχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι, προκριθέντες ἐξ αὐτῶν· τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις ᾄσματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο, καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα.* Mit unserer Frage stelle man das von Geppert, S. 253 fl., Bemerkte zusammen.

Wir wenden uns jetzt zu den Masken und Costümen, indem wir zuerst von den Schauspielern sprechen.

Masken und Costüme der Schauspieler im Satyrdrama dürfen wir, wie schon Casaubonus (p. 103) einsah, insofern diese höhere Götter oder Personen der Heroenmythologie darstellen, als gleich mit denen der Schauspieler in der Tragödie betrachten.

So ist denn auch unter den für die Schauspieler bestimmten Masken auf dem Pompejanischen Mosaik wenigstens bei einer der bekannte Onkos deutlich zu sehen. Wahrscheinlich soll der Büschel auf der Scheitel der Maske des unbekannten Heros unseres Vasenbildes nichts Anderes als derselbe Onkos sein, dessen *σχῆμα λαμβδοειδὲς* freilich nicht ganz scharf ausgedrückt wäre. Den Ausdruck dieser Maske anlangend, bezeichnet sie de Witte als masque barbu d'un caractère grave. — Auf der Maske des Herakles gewahrt man keinen Onkos, wohl aber, wie auf dem Originale deutlich zu sehen ist und auch de Witte bemerkt, den Kopftheil der Löwenhaut (mufle du lion néméen). Dieses kann Auffallen erregen, da der Schauspieler noch ausserdem das Löwenfell trägt. Auf der Komödiendarstellung bei Serradifalco,

Antich. d. Sicil., Vol. II, p. 1 Vign., und danach in den Denkm. d. Bühnenw. Taf. IX, 9, trägt der Heros ebenfalls eine Maske, an welcher der Kopf der Löwenhaut ist, aber von dieser kömmt sonst Nichts zum Vorschein. Das Ursprüngliche, was wir so häufig, namentlich auf Vasenbildern, und auch auf mehreren Komödiendarstellungen sehen, ist, dass der Kopf der Löwenhaut den Kopf des Heros bedeckt und der übrige, mit dem Kopfe zusammenhängende Theil jener entweder — mehr oder minder sorgfältig — als Panzer zugerichtet ist oder lose auf den Rücken hinabfällt, auch wohl um den linken Arm geschlagen die Stelle eines Schildes vertritt. Selbst in Betreff jener Vase mit Herakles vor Eurystheus ist es nicht sicher, ob nicht an eine vollständige Löwenhaut zu denken sei, indem der nicht sichtbare Theil nur durch den Körper des Trägers verdeckt sein könnte. Indessen müssen Masken mit der Exuvie des Löwen daran, wie die auf unserem Vasenbilde, auf der alten Schaubühne nicht ungewöhnlich gewesen sein. Ein Wandgemälde in Pittur. d'Ercol., T. V, t. 22, zeigt die Muse der Tragödie mit der Keule und einer solchen Maske, deren Stück von Löwenhaut gewiss auf die des Herakles zurückzuführen ist, wie auch das Fell, welches das Haupt der Melpomene selbst bedeckt auf Taf. XXI desselben Bandes der Herkul. Alterth., und die Keule bei dieser Muse, was namentlich durch die Bildwerke ganz ausser Zweifel gesetzt wird, welche die Keule auf einen Stierkopf gestellt zeigen. Die Maske selbst auf dem zuerst erwähnten Wandgemälde mag wegen des durchaus weiblichen Aussehens für die der Omphale zu halten sein. Die Maske des Herakles auf unserem Vasenbilde ist bärtig und, allem Anscheine nach, nicht ohne Würde im Ausdruck. Will man auch sonst auf die Treue in der Behandlung von Nebenwerken auf bildlichen Monumenten des Alterthums nicht viel geben, so dürfte doch in diesem Falle der Augenschein nicht trügen. Im Satyrspiele hatte Herakles weit verschiedenartigere Rollen als in der Tragödie und

in der Komödie. Diese Maske würde einem tragischen Herakles sehr wohl anstehen. Andere bärtige Masken des *Ἥρυλλος* im Satyrspiele (Eustath. z. Hom. Il. p. 669, 47) mögen denen, welche dieser Heros auf Darstellungen von Komödienscenen trägt, ähnlicher gewesen sein. Auch unbärtig dürfte Herakles im Satyrdrama aufgetreten sein, wie, nach dem Pioclement. Mosaik (Millin, Taf. VII, Denkm. d. Bühnenw. Taf. VII, 2) zu urtheilen, auch in der Tragödie. Ohne Bart erscheint er auf mehreren ganz im Geiste des Satyrspiels gehaltenen Bildwerken, z. B. in Millingen's Peint. de vas., pl. XXVIII und XXXV. Dagegen hat er in allen Komödienscenen einen Bart, was beachtenswerth und gewiss nicht zufällig ist; vgl. die in den Denkm. d. Bühnenw. zusammengestellten, Taf. III, 18, IX, 9, ausserdem Mus. Blacas. pl. XXVI, B, Judica: Le Antich. di Acre, t. X, 4 (wo Böttiger, Amalthea, Bd. III, S. 187, wohl mit Unrecht den Silen im Costüme des Herakles dargestellt erachtet); ob auch das Lampenrelief des Berliner Museums, nr. 1812, beschrieben in Gerhard's Neuerw. Ant. Denkm. des K. M. z. B., III, S. 67, vermag ich nicht mit Sicherheit zu sagen: hier wäre aber wohl auf die „weiblichen Brüste" zu achten [1]). — Die Maske des Silen ist, ausser dem Epheukranze, mit einer Stephane geziert. Eine ähnliche Stephane findet man sonst nicht selten als Stellvertreter des Onkos, z. B. auf dem Pioclem. Mosaik, Millin Taf. IX und XXVI (Denkm. d. Bühnenw. VII, 4, und VIII, 9), im Mus. Borbon. IV, 33, in den Pittur. d'Ercol. T. IV, p. 73 Vign. (Denkm. d. B. V, 25), auf dem Wandgemälde des Museums zu Palermo, Denkm. d. B., Taf. IX, 1, in Zoëga's Bassir., I, 21, und (besonders hoch und ausgezeichnet) auf dem Kyrenaischen Wandgem. bei Pacho, pl. L (Denkm. d. B. XIII, 2). Dem Silen aber, welcher auf dem

[1]) Eine interessante, sonst nicht vorkommende Kleinigkeit an der Maske des Herakles wollen wir wenigstens in einer Anmerkung hervorheben: die Handhabe, vermittelst welcher sie bequem getragen und auch aufgehängt werden kann.

Vasenbilde im Mus. Borbon., XII, 9 (Denkm. d. B. VI, 10), mit einer prächtig verzierten Stirnbinde erscheint, steht jener Kopfschmuck auch ausserhalb der Bühne zu, nicht weniger als dem Dionysos selbst, vgl. Zoëga's Bassir. I, 17, Denkm. d. a. K. II, 31, 350, und S. 3. Was den Epheukranz anbelangt, so begleitet derselbe gerade dieses Wesen des Bakchischen Thiasos in den Schriftwerken und besonders auf den Kunstdenkmälern von den ältesten Zeiten bis herab zu den spätesten; während derselbe bei den Satyrn auf den Bildwerken, welche der Römischen Epoche angehören, verhältnissmässig sehr selten anzutreffen ist. Nächst dem Epheukranze machen wir — um von der nicht gar häufigen Bekränzung mit Weinlaub zu schweigen — auf den Lorbeerkranz aufmerksam, mit welchem der Silen zuweilen geschmückt ist, wie neben dem Epheu auch Lorbeer als Bekränzung des Dionysos angeführt wird in dem Homer. Hymn. XXV, Vs. 9. Dieser Kranz kann übrigens bei dem Silen, ebensowohl als bei dem Dionysos, noch eine besondere Beziehung haben, vgl. über Einiges der Art Millin, Peint. de Vas. ant. T. I, p. 12. Sonst finden wir den Silen auch mit einer blossen Tänia oder Mitra, z. B. Mus. Blacas, pl. XV. Wir führen diesen Punkt genauer aus, weil es wohl als ausgemacht gelten darf, dass der Kopfschmuck auch bei dem Theatersilen nicht ohne Absicht gewählt war; wie ja auch diese Hauptperson des Satyrdrama gewiss in recht verschiedener Auffassungsweise und Charakteristik auf die Bühne gebracht worden ist. Einem Silen, wie der in dem Kyklops des Euripides, wird die Stephane gewiss nicht gegeben sein. Auch findet sich diese bei andern in Abbildung auf uns gekommenen Theatermasken des Silen nicht, z. B. nicht auf der des Pompejanischen und der des Pioclementinischen Mosaiks, Millin V, 7 (Denkm. d. B. V, 15) — welche letztere ausnahmsweise die „gleichförmig künstlich gedrehten Bartlocken“ hat, über die Feuerbach gesprochen, Vatic. Apoll. S. 351 —, auch nicht auf der Gemme in den Denkm. d. B.

VI, 9, noch bei der schon oben, S. 28, erwähnten Darstellung des Bühnensilen. Ueberall hat die Maske des Silen auf unserem Vasenbilde auch nicht das Mindeste an sich, was zum Belege der Bemerkung des Pollux dienen könnte: *ὁ πάππος Σειληνὸς τὴν ἰδέαν ἐστὶ θηριωδέστερος*, ja überhaupt kaum mehr als eine Spur von der Gesichtsbildung, wie sie aus Schriftstellern und unzähligen Bildwerken bekannt ist. Das mag freilich zum Theil auf Rechnung des nicht genau ausführenden Künstlers zu setzen sein. Wir heben hervor, dass auf dem Pompejanischen Mosaik das Gesicht der Silensmaske von besonders rother Farbe ist, weil das ohne Zweifel auf Nachahmung des wirklichen Theatergebrauches beruht. Auch bei Aufführung des Kyklops muss sie diese Farbe gehabt haben, vgl. Vs. 229 und 230. Den Scheitel unserer Maske muss man sich kahl denken, denn als Glatzkopf zeigen uns den Silen die bildlichen Denkmäler fast durchgehends, in Uebereinstimmung mit den schriftlichen (Casaubonus, p. 61 fl.); auch im Kyklops hatte er *πρόςωπον φαλακρὸν* (Vs. 229). Ebenso findet sich der Silen fast so gut wie immer bärtig dargestellt. Doch erwähnt Gerhard (Del Dio Fauno, p. 46) l'imberbe figura di un peloso e canuto Satiro nella stanza IV. col. 3 del Museo Borbonico, und bemerkt (p. 49): anche il peloso Sileno comparisce da giovane, das heisst nichts Anderes, als unbärtig [1]). Hieher gehört besonders auch das Vasenbild bei Tischbein, I, 44. Auch lässt sich die Bartlosigkeit bei dem Papposilen in Verbindung mit dem Kahlkopfe sehr wohl erklären. Jene finden wir auch bei dem *εἰκονικὸς* der Komödie,

---

[1]) Der kahlköpfige und unbärtige Satyr bei Millin, Peint. de Vas. ant., II, 53, gehört aber durchaus nicht hieher. Er ist ein wirklich sehr junger, eben erst aus dem Knabenalter getretener Satyr mit der Art von Tonsur, welche man *σκαφίον* nannte (Müller, Handb. der Arch. §. 330, 1), und die noch deutlicher dargestellt ist auf einem jüngst von Texier herausgegebenen Monumente, Descript. de l'Asie min. pl. 228.

Poll. IV, 148, und dem *ξυρίας* der Tragödie, Poll. IV, 133: *ὁ μὲν ξυρίας πρεσβύτατος τῶν γερόντων, λευκὸς τὴν κόμην· προςκείμεναι τῷ ὄγκῳ αἱ τρίχες. τὸ δὲ γένειον ἐν χρῷ κουρίας ἐστὶν ὁ ξυρίας.* Das Prototyp dieser Maske war der Priamos, vgl. Hesych.: *Πριαμωθήσομαι· ξυρήσομαι, ἐπειδὴ το τραγικὸν τοῦ Πριάμου πρόςωπον ξυρίας ἐστίν* — und mehr bei Alberti zu dieser Stelle [1]). So sehen wir denn den Priamos ohne Bart, aber zugleich auch mit kahlem Kopfe, auf der berühmten Vase Vivenzio, Millin Peint. de vas. ant. I, 26, und anderswo, auch in den Denkm. d. a. K. I, 43, 202; ebenso den Nereus bei Millingen, Peint. de vas. pl. IV, den Anchises auf der Vase Vivenzio und bei Raoul-Rochette, Monum. inéd. pl. LXVIII, 3, und wahrscheinlich ist auch der Telamon, ebenda, pl. LXXI, 2, bartlos zu denken. Diese alle sind hochbejahrte, würdige Greise, und namentlich wenn der Papposilen in der letzteren Eigenschaft auf der Bühne vorgeführt wurde, mochte auch er, ausser dem Kahlkopf, mit glattem Kinn erscheinen. Das passt, wie wir glauben, vortrefflich auf den Silen neben dem Satyrbuben auf dem Mosaikstücke des Vaticanischen Museums [2]).

---

[1]) Merkwürdig ist, dass Pollux trotzdem den Priamos nachher unter den *ἔκσκευα πρόςωπα* (wie jetzt mit Recht gelesen wird, vgl. Bernhardy, S. 649) aufführt, IV, 142: — *τάχα δὲ καὶ πόλις καὶ Πρίαμος καὶ πειθὼ* u. s. w. Inzwischen wäre es vielleicht damit bei diesem Schriftsteller nicht zu genau zu nehmen, wenn nicht noch ein anderer Umstand hinzukäme. Liest man den Abschnitt über jene Art von Masken mit Nachdenken, so findet man, dass immer Masken, welche etwas Aehnliches haben oder sonst besser zu einander passen als zu den übrigen, in kleinen Gruppen zusammengestellt sind. Nun steht aber allein *Πρίαμος* in höchst heterogener Umgebung. Sollte derselbe einmal zu den *ἔκσκευα πρόςωπα* gezählt werden, so konnte er seinen Platz auf das Passendste finden neben dem *Ἀχιλλεὺς ἐπὶ Πατρόκλῳ ἄκομος*. Demnach wird wohl zu schreiben sein: — *καὶ πόλις καὶ πέργαμος* u. s. w.

[2]) Ueber die Maske des *Σειληνὸς πάππος* und die drei von dem Pollux namentlich erwähnten Satyrmasken hat mit Bezug auf die Bild-

Die tragischen Schauspieler, wenigstens die aus der höheren Sphäre, trugen bekanntlich Kothurne, welche den, wenn auch in der Form mehrfach abwechselnden, aber doch immer durch seine Höhe in die Augen fallenden, auf dem Pioclementinischen Mosaik durchaus stelzenartigen Sohlenunterbau zeigen, vgl. Denkm. d. Bühnenw. Taf. IV, 10, VII u. VIII, IX, 1, 2, 3 (womit zusammenzustellen Gronov. Thesaur. Gr. ant. T. VIII, p. 1608), XIII, 1. Kothurne finden wir nun auch bei dem unbekannten Heros und bei dem Herakles, aber nicht von der oben bezeichneten Art. Es sind vielmehr die Jagdkothurne (*ἐνδρομίδες*), welche, ziemlich hoch hinaufgehend, die Waden umschliessen, wie bei dem Herakles, oder bei der anderen Figur möglicherweise die ganz ähnlichen aber niedrigeren Kothurne, welche dem Dionysos mehr noch als jene eignen und auch auf diesem Bilde von ihm getragen werden. Diese Kothurne haben nicht den stelzenartigen Sohlenunterbau, machen vielmehr den Fuss zu einer leichten und schnellen Bewegung besonders geeignet [1]). Waren

---

werke gesprochen Gerhard, Del Dio Fauno, p. 17 fll., vgl. Kunstblatt, 1825, nr. 104, auch Ed. Jacobi's Handwörterb. der griech. und röm. Mythol., II, S. 804. Rücksichtlich der erstgenannten wird sich weiter unten manches Genauere herausstellen. Mit dem *Σάτυρος ἀγένειος* ist zu vergleichen der *θεράπων ἀνάσιμος* in der Tragödie, Poll. IV, 138: *ὁ δὲ ἀνάσιμος ὑπέρογκος ξανθός· ἐκ μέσου ἀνατέταται αἱ τρίχες· ἀγένειός ἐστιν, ὑπέρυθρος.* Dass das aufgesträubte Haar eine symbolische Beziehung habe auf die Verkündigung von Schreckensscenen aus dem Innern des Hauses, ist eine jedenfalls übereilte Vermuthung O. Müller's, Rh. Mus. a. a. O., S. 376. Wie passte zu einer solchen Annahme auch die röthliche Gesichtsfarbe?

[1]) Ueber die *κόθορνοι*: reiche Stellensammlung bei Schneider, Anm. 173, S. 160 fll., Ausführungen und Nachweisungen bei Böttiger, Kl. Schriften, Bd. I, S. 213 fl., S. 282 fll., und den von Becker, Charikles, Th. II, S. 374, angeführten Gelehrten. Trotzdem noch manche Dunkelheiten und Irrthümer. So selbst bei Becker, S. 375, welcher meint, „die *κόθορνοι* (von dem tragischen und dem Jagdkothurn abgesehen)" seien „eine Art Hohlschuhe" gewesen, „die auf beide Füsse

nun etwa die Kothurne der Tragödie im Satyrspiele gar nicht gebräuchlich? Schriftliche Nachrichten giebt es über

passten." Wir zweifeln, trotz der bekannten Grammatikerstellen, sehr, ob die letztere Eigenschaft allein bei einem Schuhe hinreichte, ihm die Benennung κόθορνος zu geben, jedenfalls müssen hier hohe Sohlen hinzukommen, ja die Hauptsache sein. Anders verhält es sich rücksichtlich des Stiefels, obwohl auch die eigentlichen Jagdkothurne, wenn nicht hohe, doch starke Sohlen gehabt haben werden. Becker stellt nach Aristoph. Eccles. Vs. 319 und 346 sehr wohl mit jenen κόθορνοι die Περσικαί zusammen, „den meisten Angaben zufolge eine gemeinere Art jedenfalls den ganzen Fuss bedeckender Schuhe", — „bei Aristophanes die gewöhnlichsten Frauenschuhe, die sich von anderen vermuthlich auch dadurch unterschieden, dass sie nicht wie gewöhnlich auf einen Fuss gearbeitet waren, sondern für den einen wie für den andern passten." Deshalb sollen sie denn auch an der zweiten Stelle der Eccles. κόθορνοι genannt sein. Jene Vermuthung beruht aber nur auf dieser Stelle. Sichrer geht man ohne Zweifel, wenn man die Περσικαί in Betracht derselben für Schuhe mit hohen Sohlen hält; sie werden den Stelzenschuhen beizuzählen sein, über deren Gebrauch bei den alten Griechinnen Böttiger gehandelt hat, Kl. Schr., Thl. III, S. 69 fll. Die Annahme solcher Schuhe erhöht das Komische in der Stelle der Eccles. um ein Bedeutendes. Becker hält dafür, jedenfalls sei es irrig, was Poll. VII, 92, im Widerspruche mit Hesych. (s. v. Περσικά) und Steph. Byz. (s. v. Πέρσαι) sage: ἴδια δὲ γυναικῶν ὑποδήματα Περσικαί· λευκὸν ὑπόδημα, μᾶλλον ἑταιρικόν, „wenn nicht vielleicht die Worte, λευκὸν ὑπόδημα, sich gar nicht auf die Περσικά beziehen." Das kann zugegeben werden; aber dennoch irren die beiden letztgenannten Gewährsmänner. Bei Aristophanes, Nub. Vs. 150 fl., taucht Sokrates die Füsse eines Flohes in geschmolzenes Wachs. Indem dieses gerinnt, entstehen dem Thierchen Περσικαί. Warum gerade Περσικαί? Sicherlich wegen der weissen oder gelben Farbe des Wachses auf der einen und jener Art von Schuhen auf der anderen Seite; wahrscheinlich auch, insofern sich das Wachs nach unten hin an die Füsse klumpenweise angesetzt und dieser Umstand etwas der hohen Sohle Aehnliches zu Wege gebracht haben soll. Dass weissfarbiges Schuhwerk den verweichlichten Zierlingen und Putzsüchtigen eigen war, ist zur Genüge bezeugt, vgl. Meineke, Fragm. Com. Gr. V. III, p. 486, und Becker, S. 376 fl. In ähnlicher Beziehung kömmt bekanntlich die gelbe, die Saffranfarbe

diesen Punkt nicht. Aber nach dem bekannten Pioclementinischen Mosaik unterliegt das Gegentheil keinem Zweifel.

---

vor. So sagt Poll. IV, 94, von den βαυκίδες oder βαυκίδια, welche Art von Frauenschuhen Becker für eleganter hält als die Περσικαί: πολυτελὲς δ' ἦν ὑπόδημα κροκοειδές. Wir glauben nicht, dass jene eben verschieden gewesen seien von diesen, wenn nicht etwa dadurch, dass diesen die hohen Sohlen eigenthümlicher waren, als jenen, bei welchen sie (ob aber nur unter Umständen?) auch vorkamen, vgl. Alexis bei Athen. XIII, p. 568, b, Vs. 7 fl., Meineke, a. a. O., p. 423. Bezieht man bei Poll. IV, 92, die Worte λευκὸν ὑπόδημα auf die Περσικαί, und glaubt man, dass in der Stelle der Wolken an weisses Wachs zu denken sei, so kann man den Unterschied allein in der Farbe suchen. Dagegen, dass die Περσικαὶ für eine gemeinere Art von Schuhen zu halten seien, spricht schon der Name. Auch passt diese Ansicht nicht zu Aristoph. Thesmoph. Vs. 734; wohl aber liegt eine Pointe in dieser Stelle, wenn man die Περσικαὶ für eine elegantere Art von Schuhen und dazu noch von Schuhen mit hoher Sohle hält. Diese Untersuchung wird uns weiter unten noch besonders zu Statten kommen. — Was die tragischen Kothurne betrifft, so lernen wir die Gestalt der Sohle in ihren verschiedenen Abwechselungen am besten aus den oben, S. 72, angeführten Bildwerken kennen. Das Pioclementinische Mosaik erinnert lebhaft an manche Stelle des Lukianos. Doch mögen die Kothurne auf demselben nicht ganz so stelzenmässig sein sollen, wie sie erscheinen, vgl. selbst die Darstellung bei Millin, Taf. IX, auch T. XI (Denkm. d. Bühnenw. VII, 4 und 6). Der obere Theil der Fussbekleidung kömmt auf den Bildwerken nie vollständig zum Vorschein. Ja nach Lucian. Gall. C. 26 kann man annehmen, dass selbst die hohen Sohlen durch das lange Schleppgewand dem Anblick entzogen wurden, und das ist ausnahmsweise auf dem Wandgemälde, Pitt. d'Erc. I, 4 (Denkm. d. B. XI, 5) dargestellt, wenn sich dasselbe, wie allgemein angenommen wird, auf eine tragische Scene bezieht. Jener obere Theil war aber wohl nie bloss schuhartig (wie man nach der in diesem Punkte durchaus falschen Abbildung des in den Denkm. d. B., VIII, 12, nach Gell, Pomp., N. S., pl. LXXV, wiedergegebenen Wandgemäldes im Mus. Borbon. I, 21, glauben könnte), sondern stiefelartig und gewöhnlich wohl an dem Beine noch besonders befestigt durch Bänder, welche auf dem Wandgemälde Pitt. d'Erc. IV, 41, Mus. Borb. I, 1, Denkm. d. B. IV, 12, gesehen werden. — Den Unterschied des eigentlichen tragischen Kothurns

Denn mag man auch die Figur, in welcher wir den Silen erkennen, deuten, wie man will, — so viel ist gewiss, dass sie auf eine Bühnenperson im Satyrspiel zu beziehen sei. Hiernach wird es Manchem als das Wahrscheinlichste vorkommen, dass der Künstler unseres Vasenbildes die hohen Sohlen weggelassen habe. Pflegen doch die Künstler, namentlich auch die Vasenmaler, selbst die ausgezeichnetsten, in Behandlung solcher Nebensachen nicht scrupulös zu sein. Es war — so kann es scheinen — genug und übergenug, durch Andeutung des Kothurns, von der man doch sagen muss, dass sie recht ausgeführt und sorgfältig sei, auf die vollständige Wirklichkeit hingewiesen zu haben. — Aber — werden Andere einwenden — warum denn in diesem einen Punkte, auf den es gerade ankömmt, nicht dieselbe Treue und Sorgfalt? Ist nicht vielmehr, gerade in Anerkennung dieser Eigenschaften, das Gegentheil vorauszusetzen?

Muss man demnach annehmen, dass die Bühnenpersonen des Satyrspiels sich beider Arten von Kothurnen bedient haben, je nach den Umständen, unter welchen sie auftraten, und nach dem Charakter ihrer Rolle? Die Sache verdient wohl eine genauere Ueberlegung. Passt z. B. der tragische Kothurn für den landstreicherisch umherwandernden, unaufhörlich abentheuernden, halbkomischen Herakles des Attischen Satyrspiels; ja selbst für den edler aufgefassten Helden in jeder Situation und Auffassungsweise? Wir können nicht verhehlen, dass bei dem Herakles unseres Vasenbildes dieser Kothurn uns mit dem übrigen Costüm auffallend zu contrastiren scheint. Denn dieses ist entschieden das eines Kriegers, der zwar mit schützendem Anzug, aber kurz und leicht bekleidet einherschreitet. In dieser meiner Ansicht

---

von dem, ἐμβάς genannten, mit niedrigerer Sohle kann man jetzt deutlich wahrnehmen auf dem von mir zuerst herausgegebenen Wandgemälde, Denkm. d. B. Taf. IX, 1. Auch erhellt aus demselben, dass der obere Theil dieser Fussbekleidung mit Sohlen, welche kaum halb so hoch sind als die des Stelzenkothurns, stiefelartig war.

werde ich um so mehr bestätigt, als ich — lange nachdem ich sie gefasst — bei einem Manne, dem man Mangel an philologischer Bildung vorwerfen kann, gewiss aber nicht; dass es ihm an Geschmack und Kunsturtheil gebreche, eine Bemerkung finde, welche mit jener durchaus übereinstimmt. „Wie wenig" — sagt Genelli, S. 85, Anm. 7 — „bei langer Kleidung selbst die grösste Verstärkung der Sohlen das Wohlverhältniss der Gestalt zu stören vermochte, kann man an vielen antiquen Statuen erkennen, die mit den tragischen Sohlen dargestellt sind. Bei kurzer Kleidung wird auch die tragische Bühne sie nie so weit getrieben haben." Man vergleiche hiezu auch die untergeordnete Person auf dem Wandgemälde in den Denkm. d. Bühnenw. Taf. XI, 1. — Ein Anderes ist es mit dem unbekannten Heros, der den langen Aermelchiton und darüber das Himation der Tragödie trägt. Doch liesse auch dieser sich in einer Situation denken, für welche die stelzenartigen Kothurne nach unserem Gefühle etwas Eigenthümliches haben würden. Würde man sich z. B. wundern, wenn der Sisyphos Ausreisser ohne dieselben aufgetreten wäre? Und wie, wenn Jemand behauptete, da Herakles, vielleicht die wichtigste Person, ohne Kothurn erscheine, habe auch die andere Figur passend dessen entbehrt, um nicht grösser zu sein als selbst der gewaltigste der Heroen? — Wenden wir uns einmal zu dem erhaltenen Satyrspiele. Im Kyklops sind ausser dem Silen der Repräsentant der Titelrolle und Odysseus die handelnden Personen. Wer trug nun hier den hohen tragischen Kothurn und wer nicht? G. Hermann hat die sehr interessante Bemerkung gemacht (Praefat. ad Eur. Cyclop. p. XIV), dass die Rede tragicarum personarum sich durchaus nicht entferne ab severitate tragicorum numerorum, dass dieses aber Statt habe in Bezug auf dasjenige, was satyri similesque satyrorum personae loquuntur. In diese Kategorie gehören Silen und der Kyklop, in jene Odysseus. Schon nach jener Bemerkung lässt sich, wie man meinen sollte,

mit Sicherheit annehmen, dass die beiden Ersteren nicht mit jenem Kothurne erschienen sein werden. In Betreff des Silen erhellt dieses aber auch dadurch, dass er sich selbst als Diener des Kyklopen darstellt, Vs. 29 fll. Dieser ferner kömmt eben von der Jagd zurück, wird also etwa die *ἐνδρομίδες* getragen haben. Ueberall sträubt man sich dagegen, solchen und ähnlichen Unholden, an denen ja das Satyrspiel nicht arm ist, den tragischen Kothurn zuzugestehen. Dennoch lässt sich in Betracht der riesigen Stärke des Polyphem nicht leugnen, dass seine Jagdstiefeln Sohlen von einer Höhe gehabt haben können, welche der mancher Heroenkothurne nicht nachstand. Trat nun aber neben diesen beiden halb göttlichen Wesen Odysseus mit jenem Kothurn auf? Man bedenke, dass der Letztere von der Reise erscheint, und zwar als Herumirrender und Verschlagener, nicht als Sieger heimkehrend in das Vaterland, wie etwa Agamemnon bei dem Aeschylos, dessen *ἀρβύλη* (Vs. 918 Well.) allerdings der tragische Kothurn gewesen sein kann (Suidas s. v. *Αἰσχύλος*); ferner, ob die Erhöhung der Gestalt des Odysseus durch Kothurn und Onkos (welchen letzteren er gewiss gehabt haben wird, wenn er nicht die Schiffermütze trug, die ihm in der bildenden Kunst erst etwas oder weit später gegeben wurde, vgl. Müller's Handb. der Arch., §. 416, 1) dazu passe, dass wir den Kyklopen uns doch gewiss von viel bedeutenderen Dimensionen denken müssen; endlich, dass Odysseus nicht zu den Heroen gehörte, denen besondere Körpergrösse beigemessen wurde, und dass auf der anderen Seite bei dem Euripides nicht einmal von der Länge des Polyphem die Rede ist, wohl aber dessen Dicke hervorgehoben wird — ohne Zweifel in der weisen Absicht, um jeden Gedanken an die in Wirklichkeit nicht so darzustellende Länge der Gestalt, wie der Glauben sich einbildete, möglichst fern zu halten —; während sichs der Dichter angelegen sein liess, dem Begriff des Ungeheuerlichen, welcher sich an den Kyklopen knüpfte, namentlich durch die

leichter darstellbare unförmliche Dicke und Breite Genüge zu thun [1]). Zu dem allen kömmt, dass Odysseus in dem Kyklops eine Figur spielt, „die kaum an die Würde und gewandte Kraft des heroischen Zeitalters erinnert“ (Bern-

---

[1]) Ueber die Dicke des Kyklopen hauptsächlich Vs. 237: *δήσαντες δέ σε κλῳῷ τριπήχει κατὰ τὸν ὀμφαλὸν μέσον.* Von ganz besonders starken Dimensionen wird der Kopf gewesen sein mit der *εὐρεῖα φάρυγξ* Vs. 379 u. s. w. Das starke, krause, struppige und namentlich vorn über der Stirn sich sträubende Haar, wie es rohen und kräftigen Naturen eigen ist, wird ausserdem zur Hebung der Gestalt das Seinige beigetragen haben. Aussehen und Costüm des Kyklopen lassen sich nach den Andeutungen bei Euripides und andern Schriftstellern (besonders: Theocrit. Id. XI, Vs. 30 fll., Vs. 50; Philostr. Imagg. II, 18, vgl. Welcker, p. 504; Lucian. Dial. mar. I; Vopiscus, in Firmo, C. 4; Strab. XV, p. 1037; Callimach. Hymn. in Dian. Vs. 67, mit Spanheim's Anm.) nebst den Bildwerken (vgl. hauptsächlich Raoul Rochette, Mon. inéd. p. 546 fll.) mit genügender Sicherheit bestimmen. Ueber das Auge des Kyklopen vgl. Vs. 176 und 463 fll. Hienach ist es sicher, dass die Maske das Auge mitten auf der Stirn zeigte, und nicht unwahrscheinlich, dass sich auf derselben an der gewöhnlichen Stelle zwei Augen ohne Sehe befanden, welche *φαεσφόρῳ ὄψει* entgegenstehen und *τὸν ὀφθαλμὸν μέσον* gewissermaassen umgeben; ein Umstand, der in kunstgeschichtlicher Beziehung wichtig wäre. Der Bart wird Vs. 566 ausdrücklich erwähnt. Die Nase war nach Theokritos und Philostratos breit; das ganze Gesicht nach Vopiscus schwärzlich, vgl. auch Poll. IV, 147. Die Bekleidung, selbst die der Füsse, muss man sich bei diesem rohen Berg- und Waldwesen, bei welchem ausserdem noch der Besitz von Heerden und die Beschäftigung mit der Jagd besonders angedeutet wird, als aus Fellen bestehend denken. So lernen wir denn auch den Kyklopen aus Vs. 364 als *δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι κλινόμενον* kennen, welche Worte sich gewiss auf die Tracht beziehen. Dieses Ziegenfell, das nur als *ἐπίβλημα* aufzufassen ist, kann aber nicht das einzige Kleidungsstück des Schauspielers gewesen sein. Da wir nun auch sonsther wissen, dass man sich den Kyklopen mit dichtbehaartem Körper dachte, so dürfen wir Anaxyriden voraussetzen, welche, die Rauhhaarigkeit nachahmend, die Arme, den Leib und die Beine bedeckten, ähnlich wie bei dem Papposilen. Das Ungethüm führte endlich ein keulenähnliches Holz (*ξύλον*, Vs. 212), wie es ihm als Jäger zusteht, aber auch sonst Wesen dieser Art verliehen ist.

hardy, S. 877). Aber freilich erhebt sich hier die Frage, ob dies ein genügender Grund sei, ihm den tragischen Kothurn abzusprechen, zumal in einer Umgebung, welche denn doch der Ithakesier in beiden Beziehungen weit hinter sich lässt. — Wir begnügen uns mit diesen Andeutungen in Betreff eines äusserst schwierigen und bisher lange noch nicht reiflich genug erwogenen [1]) Theiles der scenischen Alterthümer,

[1]) Es ist — um nur von dem neuesten Werke über die Griechische Bühne zu reden, zumal da sich dasselbe in dieser Beziehung an die früheren anschliesst — eben so unrichtig, wenn Geppert (S. 252) meint: „die Tragödie hatte eine doppelte Art von Fussbekleidung, die *κόθορνοι* und die *ἐμβάδες*, die der doppelten Hauptbekleidung des *ὄγκος* und *περίκρανον* entspricht, und vielleicht mit jenem in der Anwendung correspondirte“, als wenn er es für wahrscheinlicher hält, „dass der Kothurn nur für die handelnden Personen bestimmt war, die edler Abkunft zu sein pflegten, während die *ἐμβάδες* den Boten, Sclaven und andern Leuten gemeinen Schlages zukamen.“ Vor der ersteren Ansicht hätte schon die blosse Lesung des Abschnitts über die tragischen Masken bei dem Pollux hüten sollen. Der Onkos, welcher nicht immer dieselbe Höhe hatte, stand keinesweges mit den ebenfalls in Betreff der Höhe der Sohlen verschiedenen Kothurnen in Wechselbeziehung. Auf den Onkos hatte die Constitution des Körpers nach Alter, Lebensweise, Gemüthsstimmung u. dgl. den hauptsächlichsten Einfluss; auf die Fussbekleidung die Constitution des Körpers durchaus nicht, auch nicht Alter und Gemüthsstimmung an sich, wohl Lebensweise, aber auch in ganz verschiedener Art, wie z. B. die dienende Person *ὁ ἀνάσιμος* als *ὑπέρογκος* bezeichnet, aber doch gewiss keine übermässig hohen Kothurne getragen haben wird. Für jene Ansicht scheinen auch Stellen wie die in Bekker's Anecd., p. 746, zu sprechen, wo vom Onkos nicht die Rede ist: *ἐπιδεικνύμενοι (οἱ τραγικοὶ) δὲ τῶν ἡρώων ὡςανεὶ τὰ αὐτῶν πρόςωπα, πρῶτον μὲν ἐπελέγοντο ἄνδρας τοὺς μείζονα φωνὴν ἔχοντας, δεύτερον δέ, βουλόμενοι καὶ τὰ σώματα δεικνύειν ἡρωϊκά, ἐμβάδας ἐφόρουν καὶ ἱμάτια ποδήρη.* Diese Worte leiten uns zur Frage hin, wie es mit dem anderen Theile der bei Geppert ausgesprochenen Ansicht stehen möge. Trugen alle Personen „edler Abkunft“ die hohen Kothurne, ohne Rücksicht auf die Situation? Nimmermehr! Wie kann man sich — um nur ein paar Beispiele aus dem Aeschylos anzuführen — den als Reisender

in der Hoffnung, dargethan zu haben, dass im Satyrspiele die durch Rang und Würde hervorragenden Bühnenpersonen

---

oder gar als eilender Flüchtling auftretenden, den λευκόπους Ὀρέστης (Anacreont. XXXI, 5), wie die in ähnlicher Lage befindliche Io mit hohen Kothurnen denken? Auch musste das Auftreten besonders erhabener und körperlich grösser gedachter Personen des Götter- und Heroenkreises dahin wirken, dass sie mit höheren, oder andere, die auch von edler Abkunft waren, mit niedrigeren Kothurnen vorgeführt wurden; so wie zwischen dem männlichen und weiblichen Geschlechte, selbst bei übrigens ganz gleichen Verhältnissen, trotz des Anscheines von dem Gegentheile bei den Darstellungen auf dem Pioclementinischen Mosaik, ohne Zweifel auch in Betreff der Höhe der Kothurne ein Unterschied Statt fand. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir behaupten, dass dienende Personen in manchen Tragödien auf eben so hohen oder höheren Sohlen einhergingen, als heroische in anderen. Dabei nehmen wir übrigens als allgemeinen Grundsatz an, dass die Höhe der Sohle nicht von der Bedeutung der Rolle in schauspielerischer Beziehung abhing, sondern von dem Range und der Würde dessen, welcher dargestellt wurde. In Betreff jener, immerhin nur seltenen Fälle ist doch ein Unterschied des Kothurns vornehmerer Personen von dem der dienenden Classe vorauszusetzen: jener war prächtig verziert, wie wir es auf unserem Vasenbilde sehen, dieser einfach, wie auf dem Wandgemälde zu Palermo. Auch durch die Färbung kann solch ein Unterschied bewerkstelligt worden sein. Einen schön geschmückten Kothurn zeigt auch das Relief in Buonarr. Medagl. p. 447, Cab. Pourtalès pl. XXXVIII, Denkm. d. Bühnenw. IV, 10, bei einem Schauspieler in sehr langer Kleidung, woraus, in Verbindung mit dem, was wir auf den meisten anderen Bildwerken sehen, wohl erhellt, dass das oben, S. 74, Anm., in Bezug auf die Stelle des Lukianos Bemerkte nicht immer Statt gefunden haben wird. Wir sprachen eben von dem Kothurne der dienenden Classe. Die Berechtigung dazu giebt das Wandgemälde des Museums zu Palermo, dessen untergeordnete Figur jedenfalls ein θεράπων ist, aller Wahrscheinlichkeit nach der, welcher am Anfange der Iphigenia in Aulis des Euripides auftritt. Anders freilich Genelli, S. 86: „Das niedrige Gesinde, die Sklaven und die Sklavinnen, die nicht zum Chore gehörten, durften dagegen nie im Kothurn erscheinen, sondern mussten sich mit der blossen Socke begnügen.“ Vorsichtiger Schöne, De pers. in Eurip. Bacch. hab. scen. p. 33. Diese niedrigere Fussbekleidung

je nach den Umständen sowohl mit dem hohen tragischen

---

nennt man gewöhnlich ἐμβάδες. Man stützt sich dabei auf Poll. IV, 115: καὶ τὰ ὑποδήματα κόθορνοι μὲν τὰ τραγικὰ καὶ ἐμβάδες, ἐμβάται δὲ τὰ κωμικά — und VII, 85: ἐμβάδες· εὐτελὲς μὲν τὸ ὑπόδημα, Θρᾳκῶν δὲ τὸ εὕρημα, τὴν δὲ ἰδέαν κοθόρνοις ταπεινοῖς ἔοικεν. Aber wie, wenn an der ersten Stelle, wo allerdings von dem Theater die Rede ist, κόθορνοι und ἐμβάδες in ganz gleichem Sinne zu fassen, an der anderen aber an eine bestimmte Landestracht zu denken wäre? Hiefür kann auch Herodot. I, 195, angeführt werden, wo es von den Babyloniern heisst, sie trügen ὑποδήματα ἐπιχώρια, παραπλήσια τῇσι Βοιωτίῃσι ἐμβάσι. Dass der Ausdruck ἐμβάς, wie auch ἐμβάτης, häufig genug ganz in der Bedeutung von κόθορνος vorkomme, ist bekannt. Man wird wohl thun, die bisherige Bezeichnungsweise aufzugeben und von höheren oder niedrigeren, auch prächtigeren oder einfacheren Kothurnen zu reden. Dafür, dass die Kothurne von verschiedener Höhe gewesen, haben wir sogar ein bestimmtes Schriftstellerzeugniss, das Cicero's, De fin. III, 14. Von einem Normalmaasse für die Höhe des Sohlenunterbaues, wenn ein solches je bestanden haben sollte, ist dagegen Nichts bekannt. Wenn Böttiger (Kl. Schr., a. a. O., S. 282) die Sohle des tragischen Kothurns als wenigstens vier Querfinger hoch anschlägt und Genelli (S. 84) im Gegentheile dieses als das höchste Maass betrachtet, so beruhen beide Annahmen auf demselben Mangel an Kritik. Nach Lucian. pro Imagg. C. 3 kann es scheinen, als habe die grösste Höhe der Kothurne ὅλον πῆχυν, also wenigstens anderthalb Fuss betragen. Diese Höhe dürfte aber gewiss nur als ausnahmsweise betrachtet werden, oder es liesse sich wohl fragen, ob nicht die spätere Zeit in ihrer Sucht nach dem Kolossalen und Ungewöhnlichen eine Erhöhung der Sohle vorgenommen habe. Der ἀνὴρ μείζων τετράπηχυς ἐν τραγικῇ διαθέσει καὶ προςώπῳ, φέρων χρυσοῦν Ἀμαλθείας κέρας, ὃς προςηγορεύετο Ἐνιαυτός, in der Alexandrinischen Procession nach Athen. V, p. 598, a, kündigt sich selbst als eine Ausnahme an. Die höchsten Sohlen auf den Bildwerken, die Stelzen des Pioclementinischen Mosaiks, rücksichtlich dessen wir schon oben an die Angaben bei Lukianos erinnert haben, berechnete Müller (G. G. A., a. a. O., S. 1236) als „etwa von 10 Zoll Höhe.“ Das Mosaik stammt aus später Zeit. Den niedrigsten Kothurn hat der Schauspieler auf dem Wandgemälde in den Denkm. d. B. Taf. IV, 12. Sie zeigen zwei über einander gelegte Sohlen, wahrscheinlich von Kork. Man hüte sich jedoch davor,

Kothurn als ohne denselben, aber in diesem Falle doch mit einem Kothurn aufgetreten sein.

Der dritte Schauspieler unseres Vasenbildes, der mit der Rolle des Silen, ist mit nackten Füssen dargestellt. Gänzliche Baarfüssigkeit wäre bei einer Bühnenperson noch viel auffallender, als bei einem Choreuten, auffallend in jeder Situation, bei dem Silen noch um so mehr, als derselbe selbst auf den die Baarfüssigkeit, namentlich gerade auch der Thiasoten des Dionysos, gar sehr liebenden Bildwerken so häufig mit Fussbekleidung erscheint. Diese besteht aber entweder in Kothurnstiefeln verschiedener Art, oder in Schuhen, gewöhnlich vollständigen, oder doch in untergebundenen Sandalen, welche in den meisten Fällen wohl nichts Anderes als Repräsentanten einer vollständigeren Fussbekleidung sein sollen. Die Sohlen sind durchschnittlich von gewöhnlichen, proportionellen Dimensionen. In seltenen Fällen, meist bei Statuen, findet man sie etwas stärker. So z. B. unter den Schuhen der Münchener Silenstatue, vgl. Schorn's Beschreib. d. Glyptoth. S. 88, nr. 99, Clarac's Mus. de sculpt., T. IV, pl. 732, nr. 1760; vgl. auch pl. 734, nr. 1770,

---

bei dieser Untersuchung im Einzelnen zu viel auf die Bildwerke zu geben. — Ausser den stiefelartigen Kothurnen nehmen auch wir für die Schauspieler in der Tragödie und in dem Satyrspiele schuhartige Fussbekleidung an, hauptsächlich für die, welche in untergeordneten Frauenrollen auftraten, oder in Rollen von Männern, die etwas Weibisches an sich hatten; natürlich auch nur in seltenen Fällen. Ein Grund a priori lässt sich auch schwerlich gegen diese Ansicht vorbringen. Vielleicht darf man hieher rechnen *τὰς λευκὰς κρηπῖδας —, ἃς ὑποδέονται οἵ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί*, eine Erfindung des Sophokles nach dem Biographen, III, 2, 1, 30 Westerm. An „eine Art Halbschuh, der nur den vorderen Theil des Fusses oberhalb bedeckte und hinten mit Riemen befestigt wurde" (Becker, Charikles, Th. II, S. 371), möchte ich für diesen Fall nicht denken. Sind Kothurne zu verstehen, wie man gewöhnlich annimmt, so müssen dieselben mit sehr niedrigen Sohlen versehen gewesen sein, wie aus der Erwähnung der Choreuten erhellt.

pl. 730, B, nr. 1765, C, pl. 734, C, nr. 1765, G (Denkm. d. a. K. II, 41, 501), und Él. céram. I, 61. Wenn Schorn bei jener Fussbekleidung an die *πηλοπατίδες* denkt, so kann er Recht haben, denn Silen ist ja auch ein *ἄγροικος;* aber ebenso gut ist eine Erklärungsweise zulässig, welche jener diametral entgegensteht, zumal bei der Ansicht, dass die *ἀγροικία* mit wenigstens gleicher Klarheit und grösserer Leichtigkeit durch Baarfüssigkeit hätte angedeutet werden können. Ganz eigenthümlich ist die Fussbekleidung der Bronzestatue des Silen im Mus. Borbon. VII, 30, Denkm. d. a. K. II, 41, 504, in welcher wir *βραχὺν πρεσβύτην, ὑπόπαχυν, προγάστορα, ῥινόσιμον, ὑπότρομον* (Lucian. Bacch. C. 2) mit Schuhen dargestellt sehen, die eine an Höhe der des tragischen Kothurns vergleichbare Sohle haben. Hier wird der Gedanke an *πηλοπατίδες* wohl schwieriger Eingang finden, als in jenen Fällen. Eher wird man geneigt sein, die Annahme einer Fussbekleidung vom Theater her gelten zu lassen, um so mehr vielleicht als der Silen sehr augenfällig im Gesticuliren begriffen ist. Ganz besonders aber möchten wir hier gern die Erklärung in Anwendung bringen, auf welche wir schon vorher hindeuteten. Dieser alte Silen gilt vorzugsweise auch als ein weibischer Zärtling. Das hängt schon mit seiner Heimath zusammen; *Λυδὸς οὗτος* nennt ihn der Momos bei Lukianos (Deor. concil. C. 4) nicht ohne Geringschätzung. Bedenkt man nun die kleine Statur dieses Wesens und erinnert man sich daran, was die kleinen Weiber thaten, um diesem Uebel abzuhelfen, dass die Stelzenschuhe zu einer eigentlichen Weibertracht wurden (worauf, wie ich glaube, der erste Theil der Worte im Etym. magn. p. 524, 40, zu beziehen: *Κόθορνος, γυναικεῖον ὑπόδημα τετράγωνον τὸ σχῆμα, ἁρμόζον ἀμφοτέροις τοῖς ποσί*), dass selbst in der Heimath des Silen solche Fussbekleidung zu Hause war, indem die bekannten Tyrrhenischen Sandalen als Lydische betrachtet werden können (Müller, Etrusker, I, S. 270), so wird man jene Erklärung schon gut heissen. Mit solchen Stelzen-

schuhen kann nun der Silen recht wohl auch im Theater aufgetreten sein. Ist übrigens die Herculanische Bronzestatue auch in Bezug auf das Theater gearbeitet, wofür das Costüm nicht zeugt, so dürften die Kothurne derselben doch um keinen Preis mit denen der mehrfach erwähnten Figur des Pioclementinischen Mosaiks zusammengestellt werden. Diese Kothurne deuten auf die vollkommene Würde eines tragischen Gottes und Heros, in welcher der Silen gewiss auch auf der Bühne erschienen ist, wenn auch wohl erst in späterer Zeit. Jene Bronze zeigt ein in Völlerei und Liederlichkeit entnervtes Geschöpf. Fragen wir nun, welche Art von Fussbekleidung dem Silen unseres Vasenbildes zuzuschreiben sei, so ist einzugestehen, dass eine entschiedene Antwort als misslich gelten kann, da der Charakter seiner Rolle des Genaueren ganz unbekannt ist. An blosse Sandalen als Fussbekleidung des Theatersilen ist wohl überall nicht zu denken, wenn auch eine Marmorstatue in einem ähnlichen Costüm wie unsere Figur einigermaassen dafür zu sprechen scheinen könnte. Den eigentlichen tragischen Kothurn soll dieser Schauspieler gewiss auch nicht tragen. So blieben zur Auswahl übrig: Jagdstiefel oder Halbstiefel und Schuhe. Letztere, welche auch an der Statue des Silen im Bühnencostüm in den Denkm. d. B. Taf. VI, 8, zu sehen sind, dürften schon deshalb das Meiste für sich haben, weil sie für die nackten Stellen an den Beinen unseres Silens am besten passen. Und zwar möchten wir an weisse Schuhe denken. Mit weissen Schuhen erscheinen die Silene ganz ähnlichen Aussehens selbst auf den Vasenbildern, wenn auch natürlich nicht häufig; so zum Beispiel der in den Denkm. d. a. K. II, 42, 522. Auch bei der Alexandrinischen Pompa gingen die Silene, welche den Eniautos in der Mitte hatten, ἐν κρηπῖσι λευκαῖς einher. Diese eleganteren Schuhe passen vortrefflich zu den anderen Zeichen der Eleganz unseres Silens, von welchen wir jetzt besonders die Stephane hervorheben. Der Silen im Euripidei-

schen Kyklops wird eine minder elegante Fussbekleidung gehabt haben.

Die Gewandung der unbekannten Figur unseres Vasenbildes, mit welcher die der Muse im Allgemeinen wie in manchen Einzelnheiten auf eine überraschende Weise übereinstimmt, ist für die Kenntniss des Costüms der heroischen Personen der Tragödie und des Satyrspiels von der grössten Wichtigkeit.

Wenn wir auf dem Pioclementinischen Mosaik und auf dem von Pacho herausgegebenen Kyrenaischen Wandgemälde mehrfache Proben der buntgefärbten Gewänder, *ποικίλα*, namentlich der Tragödie, vor Augen haben, mit den *ῥάβδοι* oder *πάρυφοι* und *ὄχθοιβοι* (Becker, Charikl. II, S. 354 fl.) auch Blättern, welche an die *ἄνθη ἐνυφασμένα* des *κατάστικτος χιτὼν* bei Poll. VII, 55, erinnern, so zeigt uns unser Vasenbild deutlicher als irgend ein anderes, unmittelbar auf das Theater bezügliches Kunstwerk, wie jener von Pollux erwähnte *χιτὼν* aussah, insofern er auch *ζωωτὸς* und *ζωδιωτὸς* genannt wurde. Selbst der Umstand, dass dieser Chiton hier als auch im Satyrspiele gebräuchlich vorkömmt, giebt unserem Bilde ein besonderes Interesse. Wenn Welcker (z. Theogn. p. LXXXIX, Anm. 127) in Betreff der *ζῶα* erinnert: cave animalia vertas, errore in sexcentis libris commisso, sed figuras, humanis non exclusis (vgl. auch Müller, Handb. der Arch. §. 323, 4), so hat er vollkommen Recht; inzwischen zeigt auch unser Vasenbild, welche Rolle doch Thierfiguren und jene monströsen, aus Mensch und Thier zusammengesetzten und geflügelten Figuren auf den Geweben dieser Art spielten, ganz in Uebereinstimmung mit der ursprünglichen Heimath derselben, vgl. die Anführungen bei Bernhardy z. Dionys. Perieg. Vs. 756, p. 733, und Müller, §. 237, 3. Ueber die doppelte Weise, wie die Figuren eingewebt werden konnten, ut aut exstent supra reliquam texturam, aut cum hac exaequentur, Böckh im Corp. Inscr. Gr. T. I, p. 248. Andere interessante Beispiele dieser Art

von Gewändern bei Tischbein I, 1 (Millin, Gal. myth. XCII, 393), und in Avellino's Bullett. arch. Nap. III, Taf. 5 und 6 (Arch. Ztg., 1846, T. XLIV u. XLV). Eine bemerkenswerthe Einzelnheit, die fast bei allen mit Gewändern versehenen Personen, selbst bei dem Ruhekissen des Dionysos vorkömmt, ist die wellenförmige Verzierung hauptsächlich an den Rändern der Gewänder. Diese erinnert an die *περίνησα* bei Poll. VII, 52 u. 53, vgl. Millingen Peint. de vas. Gr. p. 24, Anm. 6, mit Meineke z. Menandr. et Philem. Fragm., p. 93, und Becker, Charikl., Th. II, S. 355. Auch ziehe ich hieher den Ausdruck *χιτωνίσκος παρακυμάτιος*, C. I. Gr. T. I, nr. 155, mit Osann, Syll. Inscr. p. 89, und Raoul-Rochette, Mon. inéd. p. 304, A. 1, obwohl Böckh, p. 249, anders erklärt, indem ich die Präposition *παρὰ* fasse wie in *παράπηχυ* und *παρυφὲς* bei Hesych. und Photios. Uebrigens findet sich jene Verzierung auf Vasen nicht gerade selten, vgl. — um nur ein Werk zu erwähnen — Millin, Peint. de vas. T. I, pl. 3, 42, 61, auch pag. 89, und T. II, pl. 36.

Herakles ist durch seine gewöhnlichen Attribute, Löwenfell, Keule, Köcher (der an einem über die rechte Achsel gehenden Bandeliere hängt) ausgezeichnet. Sein übriges Costüm ist eigenthümlich: ein, wie es die Bühnensitte fordert, mit Aermeln versehener, kurzer, nur bis zu den Knieen reichender Leibrock, die *κυπασσὶς* (Poll. VII, 60, und mehr im Müller — Welcker'schen Handb. der Arch. §. 337, 3), und darüber, am Oberleibe, ein Harnisch, wie es scheint von Leder, *σπολὰς* (Poll. VII, 70). Beide Stücke finden sich auch bei dem Herakles unter den Aegineten in München (Müller's Denkm. d. a. K. I, 8 B, 12), so wie bei der Artemis Amazonia auf dem Vasenbilde bei Millin, Peint. de vas. II, pl. 25 (Gal. myth. CXXXVI, 499), welche auch die Aermelbekleidung und die Kothurne wie unser Herakles hat. So, ganz wie ein Krieger, ist der Herakles der komischen Bühne nie costümirt, auch der der tragischen nicht. Doch mag Letzteres zufällig sein, da wir nur sehr wenige sichere Dar-

stellungen des Herakles der tragischen Bühne haben [1]), alle

---

[1]) Freilich, wenn ein jeder tragische Schauspieler mit der Keule als Herakles zu betrachten ist, wie man gewöhnlich annimmt, auch Müller, Handb. §. 425, 2, so wächst die Zahl der Darstellungen des Herakles der tragischen Bühne, wenn auch nur um ein Geringes, doch um mehr als das Doppelte an, was bei der Spärlichkeit der Monumente dieser Art schon etwas sagen will. Aber warum sollte die Keule nicht auch bloss den tragischen Schauspieler, oder, wenn mehrere Tragöden dargestellt sind, den Protagonisten oder etwa den Schauspieler der alten Tragödie bezeichnen können? Ganz sicher ist, meiner Ansicht nach, nur die Darstellung des unbärtigen Herakles mit Keule und Bogen auf dem Pioclementinischen Mosaik, s. oben, S. 68. Ihr zunächst steht die Figur mit Keule der folgenden Nummer. Rücksichtlich der Figur mit Bogen der darauf folgenden Nummer, welche von Millin auch als Herakles gedeutet wurde, ist schon von Müller (G. G. A. 1824, S. 1238) Einsprache gethan. Den Einwand, dass doch kein Schauspieler in einer Weiberrolle (und zwar in einer anderen als etwa der der Omphale) mit der Keule nachgewiesen werden könne, darf ich wohl nicht erwarten. In jedem Falle, wo ich die bisherige Deutung auf Herakles bezweifele, treiben mich mehrere specielle Gründe dazu. Einen will ich hier erwähnen, weil er eine genauere Besprechung verdient. Unser Vasenbild und alle die, welche uns den Herakles der Komödie vorführen, zeigen uns ihn mit der Löwenhaut; dieselbe findet sich, wie wir, S. 67, gesehen haben, bei der tragischen Muse und einer von ihr gehaltenen Maske. Dagegen erscheint sie auf keiner der wirklichen oder vermeintlichen Darstellungen des tragischen Herakles. Nun ist es allerdings nicht unwahrscheinlich, dass, wenn man den Heros in jener bunten, weiten und langen Tracht auftreten liess, wie sie auf den Monumenten zu sehen ist, man ihm nicht auch die Löwenhaut gab, weil das nicht wohl passte. Man höre nur den wirklichen Herakles bei dem Aristophanes, Ran. Vs. 40 fl.: *ἀλλ' οὐχ οἷός τ' εἴμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων, ὁρῶν λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῷ κειμένην*, ohne sich übrigens wegen der darauf folgenden Verwunderung: *τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ξυνηλθέτην;* nicht sowohl um den Regisseur des auf unserem Vasenbilde berücksichtigten Satyrspiels — denn der Kothurn des Herakles auf diesem ist verschieden von dem, mit welchem Dionysos bei dem Aristophanes erscheint —, als vielmehr um die, welche etwa schon zur Zeit des Komikers dem Keulenträger die erst erwähnte Tracht gaben und ihn auf

diese, auch die unsicheren, in späte Zeit fallen und die Stelle Lucian. Nigrin. C. 11 (die, wie ich sehe, wahrschein-

die Stelzenkothurne stellten, allzusehr zu beunruhigen. Aber es lässt sich doch wohl voraussetzen, dass Herakles auch in jenem Costüme nicht ohne den Kopf der Löwenhaut auf der Maske vorgeführt sein werde, wie wir diese in zwei Fällen kennen gelernt haben. Ja der Fall auf unserem Vasenbilde könnte auf eine Art von Vermittelung deuten, indem der Heros noch das Löwenfell hat, wie es zu der Kriegertracht passt, daneben aber auch den Kopftheil desselben über der Maske, wie diese bei der weiteren und längeren Tracht eingerichtet sein mochte. Trifft dieses das Wahre, so würde daraus folgen, dass die letztere Weise den Herakles der Tragödie zu costümiren zur Zeit, da unser Vasenbild verfertigt wurde, schon bestand, aber wohl erst seit Kurzem. Es ist sehr zu bedauern, dass die Ausführung des Pioclementinischen Mosaiks so roh ist. So kann die Kopfbedeckung des unbärtigen Herakles schwer erkannt werden und man gar zu der Annahme berechtigt sein, dass, wäre jenes auch nicht ein Theil der Löwenhaut, doch auf die Darstellung in dieser Beziehung vielleicht kein allzugrosses Gewicht gelegt werden dürfe. Oder liesse sich die Sache auch so denken, dass, nachdem die früheste Zeit dem Herakles das ganze Löwenfell gegeben, die darauf folgende ihm nur einen Theil desselben gelassen, die späteste es ihm ganz genommen habe? — Hienach hätten wir in der Ausrüstung des Herakles unseres Vasenbildes im Ganzen etwa die Art zu erkennen, wie dieser Heros in früherer Zeit auf die tragische Bühne gebracht wurde. Mag man nun das billigen, oder annehmen, dass beide Weisen der Costümirung, wenigstens in voralexandrinischer Zeit, neben einander bestanden, — in jedem Falle ist unsere Darstellung von der grössten Wichtigkeit. Sie führt auch wohl zur Lösung der schon oben, S. 7, Anm., in Betreff einer Behauptung Böttiger's aufgeworfenen Frage. Die geharnischte Melpomene bei Müller, Handb. d. Arch. §. 393, 3, beruht freilich auf Irrthum. Hier haben wir aber sicher einen geharnischten und militärisch bekleideten tragischen Herakles im Satyrdrama. Sollten nun ähnlich costümirte Figuren nicht auch im Helm aufgetreten sein? Daran lässt sich, glaub' ich, um so weniger zweifeln, wenn man bedenkt, dass der Theil der Löwenhaut über der Maske des Herakles ja nichts Anderes ist als der Helm bei anderen als Krieger vorgeführten Personen. Auch scheint Poll. IV, 117, das Gegentheil zu bezeugen: *καὶ νεβρίδες δὲ καὶ διφθέραι καὶ μάχαιραι*

lich hieher gehört, indem dem Agamemnon, dem Kreon und dem Herakles auf gleiche Weise χρυσίδες zugeschrieben werden), wenn nicht durch die Bemerkung, dass auch sie nicht alle Arten der Costümirung des tragischen Herakles nothwendigerweise anzudeuten brauche, so doch durch die Beschränkung auf die spätere Zeit beseitigt werden kann.

Indem wir uns jetzt zu dem Silen wenden, dürfte es zweckmässig sein, das was Poll. IV, 118, über die σατυρικὴ ἐσθὴς beibringt, herzusetzen: ἡ δὲ σ. ἐ. νεβρίς, αἰγῆ, ἣν καὶ ἰξαλῆν ἐκάλουν καὶ τραγῆν, καί που καὶ παρδαλῆ ὑφασμένη, καὶ τὸ θήραιον τὸ Διονυσιακόν, καὶ χλανὶς ἀνθινή, καὶ φοινικοῦν ἱμάτιον, καὶ χορταῖος, χιτὼν δασύς, ὃν οἱ Σειληνοὶ φοροῦσιν. Wir bemerken schon hier, dass die genannten Kleidungsstücke einzig und allein die im Satyrdrama auftretenden Thiasoten des Dionysos angehen, wie auch in dem Abschnitte über die σατυρικὰ πρόςωπα nur jene namentlich und ausdrücklich aufgeführt werden; und ferner, dass nach Maassgabe des von uns über diese Ermittelten zunächst wohl nur von dem Costüme der Bühnenpersonen die Rede ist, ein Umstand, welcher geeignet ist, zu erklä-

---

καὶ σκῆπτρα καὶ δόρατα καὶ τόξα καὶ φαρέτρα καὶ κηρύκεια καὶ ῥόπαλα καὶ λεοντῆ καὶ παντευχία (zu welcher doch auch der Helm gehört) μέρη τραγικῆς ἀνδρείας σκευῆς. So enthält wohl die von Winkelmann herausgegebene Gemme eine unmittelbare Darstellung des wirklich Vorkommenden, welches ja auch von vorn herein die natürlichste Annahme ist. Dass der Helm in der älteren Komödie vorkam, ist bekannt; vgl. z. B. Arist. Acharn. Vs. 1104 fll. und das bekannte, von Mazocchi und d'Hancarville zuerst herausgegebene Vasengemälde bei Millin, Gal. myth. XIII, 48, Müller, Denkm. d. a. K. II, 18, 195, Geppert, Die altgr. Bühne, T. III, 2, und genauer in der Él. céramogr., I, 37, und in den Denkm. d. Bühnenw. IX, 14. — Höchst eigenthümlich ist das Costüm des bärtigen, flötenspielenden Herakles zwischen zwei tanzenden Silenen auf der Vase bei Laborde, Vas. de Lamberg, II, 12. Ist dasselbe etwa in Bezug auf die theatralische Tracht der Musiker zu stellen, oder haben wir darin eine Andeutung des Asiatischen, Lydischen Herakles zu sehen?

ren, wie es kömmt, dass der Schurz, welcher den Satyrn in Schrift- und Bildwerken zugetheilt wird und auf den letzteren den Chorsatyrn nie fehlt, mit keinem Worte erwähnt wird.

Der Silen nun trägt einen Stab, hat ein Pantherfell über die linke Achsel geworfen, ist mit der bekannten zottigen, den ganzen Körper bis auf Hände, Hals und Gesicht, Füsse bedeckenden, eng anliegenden Bekleidung angethan.

Der Stab findet sich oft in der Hand des Silen, ausserdem etwa das Pedum und besonders der Thyrsos. Thyrsos und Stab zusammen trägt ausnahmsweise der Silen in O. Jahn's Vasenbildern, Taf. I. Der Thyrsos bezieht sich auf den Thiasoten des Dionysos; das Pedum auf den Hirten und etwa auch auf den Jäger; der Stab kann bei diesem so verschieden aufgefassten Wesen die verschiedenartigsten Beziehungen haben. Diese sind manchmal auch durch die verschiedene Bildung des Stabes angedeutet; häufiger jedoch theilt derselbe das gewöhnliche Schicksal der Beiwerke auf den Kunstdarstellungen. So kann der Stab des Silen, namentlich wenn er sich der Keule nähert, wie auf jenem Vasenbilde, dieselbe Bedeutung haben als das Pedum; er kann in diesem Falle und sonst den *ἄγροικος* bezeichnen, wie auch in der Komödie nach Poll. IV, 119, die Landleute die *βακτηρία* trugen; kann ferner als der Stab der Greise gelten, was besonders hervorgehoben ist, wenn er etwa als *καμπύλη* gebildet sein sollte, welche nach Pollux die Greise in der Komödie trugen, oder mit einem Griffe anderer Art, wie in Millin's Peint. de vas., T. II, pl. 47; oder dem Pädagogen, Gymnasiarchen (z. B. auf dem Sarkophage Casali, Mus. Pio. Cl. T. V, tav. C, Gal. myth. LXIV, 242, Denkm. d. a. K. II, 37, 432, a, wo dieser Umstand trotz der Dicke des Stabes durch die Krümmung desselben hervorgehoben ist) und Philosophen. Ja selbst als Zubehör der gewählten Tracht des sich sorgfältig Kleidenden (Böttiger, Gr. Vasengem. II, S. 61 fl., Anm., und Becker, Charikl. I, S. 394) kann der

Stab bei dem Silen vorkommen, und wiederum auch als Zeichen besonderer Würde noch ausser der, welche Alter und Intelligenz geben. So wäre er etwa auf dem Pioclementinischen Mosaik zu fassen, möglicherweise auch auf unserem Vasenbilde, ausserdem aber dürfte in Betreff desselben auch auf das an vorletzter Stelle Gesagte aufmerksam zu machen sein. Natürlich können mehrere jener Bedeutungen des Stabes neben einander Statt haben; und wie sie nicht alle von gleichem Belange für den Silen des Satyrspiels sind, ja wahrscheinlich eine mit aufgeführt ist, welche für dieses wohl in keinem Falle Gültigkeit hatte, so trat der Silen ohne Zweifel auch ganz ohne den Stab oder eines der beiden andern Insignien auf, mit welchen er auf den Bildwerken gewöhnlich erscheint. In dem einzigen erhaltenen Satyrdrama zum Beispiel führte er als Diener in der Wohnung des Kyklopen eine *σιδηρᾶ ἁρπάγη*, Vs. 33.

Das Pantherfell wird bei dem Pollux ausdrücklich als zu der *σατυρικὴ ἐσθὴς* des Theaters gehörig aufgeführt, an welcher ja auch der Silen seinen Antheil hat; und zwar heisst es, dass dasselbe ein gewebtes gewesen sei. Natürlich! Wirkliche Pantherfelle waren, namentlich in grösserer Anzahl, nicht leicht zu haben und theuer. Man ahmte dieselben also in Weberei nach. Das war das Gewöhnliche. Dass es immer Statt gefunden habe (Casaubonus, p. 107, Böttiger Ideen z. Arch. der Malerei, S. 200, Wiese, Annali, V. XV, p. 272), folgt trotz der Worte des Pollux nicht mit Nothwendigkeit. Das Pantherfell unseres Silens zum Beispiel hindert Nichts, dem Augenscheine gemäss als ein wirkliches zu betrachten, um so mehr als es nur das einzige ist und man ausserdem für das betreffende Satyrspiel wohl besonderen Aufwand annehmen kann. Eben dasselbe gilt von dem Löwenfell des Herakles, welches häufig auch ein nachgemachtes gewesen sein wird. So viel ist indessen sicher, und auch von Pollux angedeutet, dass überall das Pantherfell seltener vorkam als die anderen Felle. Auf

unserem Bilde kann es als ein den Silen vor den Satyrn auszeichnender Schmuck betrachtet werden. Selbst ein künstliches mag theuerer zu stehen gekommen sein als die natürliche *αἰγῆ* oder auch *νεβρίς*. Doch konnte auch in Betreff dieser Aufwand gemacht werden; man denke nur an die *νεβρὶς χρυσόπαστος* in Plutarch. Sympos. IV, 5, p. 672, und die Erythraeis intexta gemmis bei Claudianus de IV cons. Honor., Vs. 228. Freilich wird bei solchen nachgemachten *νεβρίδες* der Theatergarderobe nicht gediegenes Gold und nicht echtes Edelgestein vorauszusetzen sein; auch ist natürlich ein Unterschied zu machen zwischen der *νεβρὶς* des Dionysos selbst und der seiner Thiasoten, unter welchen denn der Silen auch in dieser Beziehung dem Gotte zunächst steht. Baut man indessen auf die Notiz bei Pollux, so wären die *νεβρὶς* und die *αἰγῆ* immer in natura vorgekommen. So gern wir dieses als Regel zugeben, so wenig möchten wir auch in diesem Punkte, wenigstens in Betreff der *νεβρίς*, uns scheuen, dem ausdrücklichen Zeugnisse dieses Schriftstellers gegenüber Ausnahmen zu statuiren.

Die eng anliegende Bekleidung wird gewöhnlich als der *χορταῖος* oder *μαλλωτὸς* oder *ἀμφίμαλλος χιτὼν* (Stellen bei Schneider, S. 166) betrachtet. Dass jene drei Beiwörter nicht verschiedene Kleidungsstücke bezeichnen, wie schon J. Caesar Scaliger (De com. et trag., C. XIII, im Thesaur. Gr. ant. T. VIII, p. 1521) meinte und besonders Welcker (Zeitschr. für Gesch. und Ausl. d. a. K., S. 535, A. 19) darzuthun versucht hat, sondern im Wesentlichen eines und dasselbe, ist sicher. Die Bedeutung der beiden letzten ist von selbst klar und kann es durch Betrachtung der Monumente noch mehr werden. Rücksichtlich des ersten hegen ausgezeichnete Alterthumsforscher älterer und neuerer Zeit, Casaubonus (p. 107 fl.), Scaliger (a. a. O.), H. Stephanus (Thesaur. Vol. VII, p. 10680, ed. Lond.), Toup (Opusc. crit. P. II, p. 53 fl.), Welcker (a. a. O., zu Theogn., p. XC, Nachtrag, S. 214) die Meinung, dass der Chiton entweder überhaupt

oder doch ursprünglich aus Heu verfertigt gewesen sei. Das ist sicherlich falsch. *Χορταῖος χιτὼν* ist ein Chiton, der für den Viehhof oder besser für den Weideplatz im Freien, für den Aufenthalt im Walde und auf dem Lande passt, wie *ἀγοραῖος χιτὼν* ein Chiton, welchen man auf dem Markte trug. Der Silen und die Silene leben im Freien, im Walde, geben sich auch mit der Weide des Viehes ab. Daher eignete man ihnen diesen Chiton zu, wie auch das Pedum und den Stab. Dass nun aber jene Arme, Brust und Leib, Beine eng umschliessende Bekleidung der *χορταῖος χιτὼν* sei, ist uns, so allgemein es auch angenommen wird, ganz unglaublich. Wer hat je die Anaxyriden der Amazonen, Asiatischen Völker u. s. w. *χιτὼν* genannt?

Andere haben die in Frage stehende Bekleidung nach Visconti's Vorgang, Mus. Pio-Clem. T. I, p. 84, Anm. a, vgl. auch Bernhardy zu Dionys. Perieg. Vs. 703, p. 715, als *ἀγρηνὸν* bezeichnet. Wie das sogenannte Kleidungsstück im Allgemeinen aussah und beschaffen war, erhellt namentlich aus den Bemerkungen bei dem Poll. IV, 116: — *ἀγρηνόν· τὸ δ' ἦν πλέγμα ἐξ ἐρίων δικτυῶδες περὶ πᾶν τὸ σῶμα, ὃ Τειρεσίας ἐπεβάλλετο ἤ τις ἄλλος μάντις* — und bei dem Hesychios: *Ἀγρηνὸν δικτυοειδές, ὃ περιτίθενται οἱ βακχεύοντες τῷ Διονύσῳ. Ἐρατοσθένης* (Bergk, Analect. Alexandrin. P. II, p. 4 fl.) *δὲ αὐτὸ καλεῖ γρῆνυν ἢ γρῆνον.* Wir besitzen noch heute eine Statue, wahrscheinlich eines *βακχεύων τῷ Διονύσῳ,* welche mit diesem netzförmigen Ueberwurf ausgestattet ist; vgl. Gerhard's Ant. Bildw. Taf. LXXXIV, 3, und meine Bemerkungen in der Zeitschr. für Alterthumsw. 1845, S. 105, und im Bullett. d. Inst. di corr. arch., 1847, p. 19. In den Bakchen des Euripides scheint, ausser dem Teiresias, Dionysos selbst das *ἀγρηνὸν* getragen zu haben, vgl. Vs. 424, Matth., und Zeitschr. f. A. a. a. O. Dass es auch dem Silen beigelegt werden könne, unterliegt keinem Zweifel. Aber wie kann das Kleidungsstück, welches wir vor Augen haben, ein *ἐπίβλημα* oder *περίβλημα* genannt wer-

den? Im Etymologicum magnum, p. 14, 2, ist Folgendes zu lesen: *Ἀγρηνόν· ποικίλον, ἐρεοῦν, δικτυοειδές· καὶ ἔνδυμα δὲ ποιόν.* Diese Worte können leicht zu der Ansicht führen, als bezeichne das Wort *ἀγρηνὸν* zwei verschiedene Arten von Kleidungsstücken, ein *ἐπίβλημα* und ein *ἔνδυμα*, welcher letztere Ausdruck in diesem Falle wohl auf Anaxyriden bezogen werden könnte; während freilich Schöne (De pers. in Eur. Bacch. hab. scen. p. 54) den ersten Theil derselben auf jenen netzartigen Ueberwurf über dem Chiton bezogen und vermuthet hat, colore variatum fuisse reticulum. Nun finden sich aber dieselben Worte bei dem Phaborinos mit dem Zusatze am Ende: — *καὶ ἔνδυμα ποιόν, ὃ περιτίθενται οἱ βακχεύοντες τῷ Διονύσῳ*, und es liegt bei Vergleichung der Stellen bei dem Pollux und Hesychios wohl auf der Hand, dass nur von einer Art von Gewand die Rede sei, welches über einem anderen angezogen wurde, wie auch an dem Torso des Vaticanischen Museums zu sehen ist. Sicherlich ist in den ersten Worten der Bemerkung im Etym. magn. kein Kleidungsstück gemeint, sondern ein kunstreich gearbeitetes Gewebe aus Wolle nach Art eines Netzes — bunte Färbung anzunehmen, ist wegen des Wortes *ποικίλον* nicht nöthig — wie es als Decke sich bei dem Delphischen Omphalos und auch Dreifuss findet; vgl. die Anführungen bei Müller Handb. der Arch. §. 361, 5, d. dritten Ausg., und Jahn, Vasenb., S. 5, Anm. 3, zu denen noch Manches hinzugefügt werden könnte. Diesem Netzüberwurfe ist der Name *ἀγρηνὸν* schon früher gegeben worden, aber ohne dass die Berechtigung dazu aus einer Schriftstelle genauer nachgewiesen wäre. Noch unmittelbarer bezieht sich auf jene Decke die Stelle des Euripides, Ion. Vs. 225 Matth., wo für das ganz unstatthafte *Γοργόνες* zu schreiben ist: *γοργόνες*, vgl. Gött. Gel. Anz., 1842, S. 981, ein Wort, welches auch in etymologischer Beziehung durchaus zusammenzustellen sein dürfte mit dem Worte *ἀγρηνόν*. Denn um von anderen noch unbegründeteren Deutungsversuchen

der Vulgata ganz zu schweigen, so hat die Meinung Müller's, a. a. O., S. 547, dass der Dreifuss im Mus. Borbon. VI, 13, 14, des Euripides Worte *ἀμφὶ δὲ Γοργόνες* „schön erkläre", Nichts für sich als den Namen ihres Urhebers, da denn doch zwischen dem Kessel eines Apollinischen Dreifusses und dem Delphischen Omphalos sehr wohl zu unterscheiden wäre, wenn es sich auch nicht aus vielen anderen Beispielen darthun liesse, dass die Gorgonenmasken an den Dreifusskesseln nur als zufälliger, aller Bedeutung entbehrender Schmuck solchen Geräthes zu betrachten sind. — Hienach wird man wohl nicht mehr geneigt sein, den Namen *ἀγρηνὸν* für die Anaxyriden des Silen in Anwendung zu bringen.

Dies wird um so weniger geschehen, wenn man die Beschaffenheit dieser Bekleidung genauer kennen gelernt hat. Die bildlichen Darstellungen so oder ganz ähnlich ausgestatteter Silene sind nicht selten. Sie gehören den verschiedenen wichtigsten Classen der Monumente Griechischer und Römischer Kunstübung an; nur auf den Römischen Reliefs und auf den Wandgemälden sucht man sie vergebens; auch auf den geschnittenen Steinen findet man sie nicht: wenigstens erinnere ich mich keines Beispiels, wo jene Bekleidung vollständig ausgeführt wäre, eine unmittelbar auf das Theater bezügliche Darstellung ausgenommen, welche mit anderen ähnlichen weiter unten behandelt werden wird. Wir fügen hier ein Verzeichniss bei. 1. Runde Werke, Marmore, ein paar Bronzen, eine Terracotta. Von manchen, die in früheren Werken erwähnt sind, ist der jetzige Aufbewahrungsort nicht bekannt; einige sind nur durch kurze Erwähnungen oder Beschreibungen zur Kenntniss des Publikums gelangt, vgl. Ficoroni, Breve Descriz. di tre partic. Statue scopertesi in Roma l'A. 1739, p. IV ff., und De larv. scen. p. 104; Caylus Rec. d'antiq. T. V, p. 164 [1]); Welcker,

[1]) Die Statuette im Cabinet des Königs von Neapel ist ohne Zweifel die gleich zu erwähnende des Mus. Borbonico.

Zeitschr., S. 533; Thiersch, Reisen in Italien, Th. I, S. 258; Gött. Gel. Anz. 1847, S. 7. Manche kleinere Monumente mögen nicht einmal schriftliche Erwähnung gefunden haben. Abgebildet und meist auch beschrieben sind folgende Statuen: die in Palazzo Gentili zu Rom, die stattlichste, in Ficoroni's Descriz., Taf. II und III, und Gemm. ant. liter., T. XXVI und XXVII [1]), und in Gerhard's Ant. Bildw. T. CV, 3 (Denkm. des Bühnenw. VI, 7); eine Statue der Villa Albani in Clarac's Mus. de Sculpt., T. IV, pl. 726 C, 1758 A, gewiss die in der Beschreib. d. St. Rom, III, 2, S. 535, unter nr. 8 aufgeführte; die Statuette des Mus. Borbonico, bei Clarac, pl. 726 C, 1758 B (Denkm. d. a. K. II, 42, 519) [2]); die zu Athen (in der Nähe des Dionysischen Theaters) gefundene und auf-

---

[1]) Die Identität der von Ficoroni zuerst bekannt gemachten Statue mit der in P. Gentili, welche Welcker a. a. O. der Zeitschr. als wahrscheinlich betrachtete, ist unzweifelhaft, und erhellt auch aus der Abbildung bei Gerhard, obwohl die Bekleidung der Statue nach dem früheren Stiche von der, welche der spätere zeigt, im Einzelnen verschieden ist, und Gerhard (S. 349) die Publicationen Ficoroni's nicht erwähnt. Die Gerhard'sche Zeichnung stellt die Statue nach der späteren Restauration dar, welche sich übrigens, nach der Abbildung und den Worten Ficoroni's zu schliessen, auf etwas mehr als „nur die linke Hand und ein Theil der rechten sammt dem oberen Theile des Hirtenstabs" bezieht. Der rechte Arm fehlte bei der Auffindung der Statue so gut wie ganz. Oder es müsste denn nach der Abfassung der Ficoroni'schen Descrizione der grösste Theil dieses Arms noch hinzugefunden sein.

[2]) Die sehr bezeichnende Attitüde dieser Statuette erinnert lebhaft an eine tragikomische Situation des feigen Schlemmers, etwa wie die, in welcher der Silen bei der Stelle des Kyklops, Vs. 264 fll. Herm., zu denken ist. An einen zornigen (wie ein ausgezeichneter Archäolog meiner Bekanntschaft meinte) und in der Wuth etwa Verwünschungen ausstossenden Silen möchte ich nicht denken, obwohl die Verschränkung der Hände allenfalls auch auf Letzteres bezogen werden könnte. — Aehnliche Attitüden des Silen bei der in den G. G. A., a. a. O., von mir besprochenen Wiener Statuette und der gleich zu erwähnenden Caylus'schen.

bewahrte Statue bei Schöll Arch. Mitth. T. V, 10 (Denkm. d. B. VI, 6). Hieher gehört auch wohl die Statuette bei Caylus, T. III, pl. 76, 2 [1]). — 2. Relief Griechischer Kunstübung: Caylus, T. V, pl. 58, Welcker, Zeitschr., Taf. V, 28, Mus. Borb. II, 11, Denkm. d. a. K. II, 40, 475. — 3. Eingegrabene Zeichnung eines ehernen Helms: Gerhard, A. Bildw. Taf. LVI, 2 und 3, Denkm. d. a. K. II, 42, 520. — 4. Vasenbilder. Ein paar noch nicht edirte des Mus. Borbonico erwähnt Gerhard, Del Dio Fauno, p. 47 fl.; ein interessantes, wie es scheint, nur auf einem fliegenden Blatte bekannt gemachtes („zu einem Museo Mastrilli gehörig") Genelli, S. 102. Sonst vergleiche man: Winckelmann's Mon. ined., nr. 200 [2]); Passeri's Pictur. Etr. in vasc. T. II, t. 123, Lenormant's und de Witte's Él. céramogr. T. II, pl. 61; Passeri II, 263, Millin's Peint. de vas. T. I, pl. 20; Tischbein's Coll. of. Engrav. T. I, pl. 35 [3]); Tischbein I, 45, Hirt's Bilderb. Taf. XXII, 2; Tischbein I, 46; Tischbein II, 37, Denkm. d. a. K. II, 42, 521; Laborde's Vas. de Lamberg, T. I, pl. 67; Laborde II, 39; Dubois Maisonneuve's Introd. à l'étud. des vas. pl. XL, Denkm. d. a. K., II, 42, 522; Mus. Borb. XII, 9, Denkm. d. Bühnenw. VI, 10; Museo Etr. Gregor. P. II, t. 26, 1, Denkm. d. a. K. II, 34, 397; O. Jahn's Vasenb.

---

[1]) Der Herausgeber erkennt hier freilich einen Germanen als Acteur in einem Römischen Mimus. — Der Umstand, dass die Figur keinen Glatzkopf hat, darf bei diesem Monumente spätester Zeit keinesweges gegen die Deutung als Silen in Anschlag gebracht werden. Dasselbe findet sich auf den Denkmälern Römischer Kunstübung, auch viel besser gearbeiteten, mehrfach, einige Male selbst auf Griechischen Werken, aber untergeordneten Ranges.

[2]) Etwa die in der Beschreib. der St. Rom, II, 2, S. 389, erwähnte, zur Vaticanischen Bibliothek gehörige Vase?

[3]) Geflügelter Silen, also in dieser Beziehung zunächst zusammenzustellen mit dem ebenfalls geflügelten Silen in der sogenannten Phlyakentracht bei Tischbein, I, 44. Auch sonst kömmt die Beflügelung bei dem Silen vor: ein Beispiel auch in den Denkm. d. a. K. II, 35, 405.

Taf. I. Eben so ist der Silen Marsyas dargestellt bei Passeri III, 235, d'Hancarville, Antiq. Etr. Grecq. et Rom., T. IV, pl. 64, Inghirami, Vasi fitt. V. IV, pl. 328, in der Él. céramogr. II, 69, und (mit beigeschriebenem Namen) bei Creuzer, Zur Gall. der alten Dramat., nr. 2.

Unter allen diesen Denkmälern findet sich keines, auf welchem die Bekleidung des Silen so dargestellt wäre, dass dieselbe als Netzwerk erschiene, also die Bezeichnung durch *ἀγρηνὸν* passte; selbst die Statue Gentili, in Betreff deren man etwa nach Gerhard's Abbildung und Visconti's Worten [1]) dieses anzunehmen geneigt sein könnte, dürfte nach Ficoroni's Stich und genauer Beschreibung [2]) und selbst nach Gerhard's schriftlicher Nachricht, in welcher von „einem durchaus zottigen Gewand" die Rede ist, schwerlich in Betracht kommen.

Wir fügen zu den eben aufgeführten einige andere Monumente, welche die Anaxyriden zeigen und dabei ein Kleidungsstück, dessen richtige Deutung schon ihrerseits es un-

---

[1]) Mus. Pio-Clem. T. I, p. 84, wo der Silen Gentili bezeichnet wird als vestito d'un abito teatrale lavorato a maglia, che si poneano in dosso gli Attori per meglio rappresentare le membra pingui ed irsute del nutritore di Bacco.

[2]) Descriz. p. 1 fl. Bei der Seltenheit der Schrift und der Wichtigkeit der Statue theilen wir die Beschreibung vollständig mit: . . . ciò che più nobilita un tal marmo, è la strana foggia di veste, che lo ricuopre. Consiste questa in una gran pelle di Ariete, che cingendogli il collo, scende poi per tutto il corpo, e gli vi adatta sì strettamente, e sì bene alle braccia, e ad ogn' altra parte, che potrebbe credersi pelle non sopraposta, ma naturale, se doppo di avergli coperte le gambe à guisa di strette calze, non se gli frapponesse sotto alle piante per formargli i sandali tenuti sù con fettuccie legate al collo de' piedi, e non lasciasse nude al di sopra le dita de' medesimi. Or questa medesima pelle ha da per tutto i peli folti e lunghi, i quali unendosi in moltissimi grupetti formano altrettanti bei ricci, simili a quelli degli Arieti con tanta simetria e tanti ordini in giro, che dove uno de' ricci finisce, l'altro comincia.

möglich macht, jene für den *χορταῖος χιτών* anzuerkennen. Hieher gehört zunächst die Statue aus Villa Albani bei Clarac, T. V, pl. 874 A, 2221 D, und danach in den Denkm. d. B. Taf. VI, 8 [1]). Die Anaxyriden sind, wie es scheint, aus Ziegenfell; das andere Kleidungsstück, ein bis zu den Knieen reichender, unter der Brust gegürteter Leibrock mit langen, bis an die Handwurzel hinabgehenden Aermeln, ist aus demselben Stoffe. Das eben ist der *χορταῖος χιτών.* Derselbe gehört demnach in die Kategorie der *σκύτιναι ἐσθῆτες* bei Poll. VII, 70, der *σίττυβα, διφθέρα, βαίτη, σισύρα,* über welche ausser Becker Charikl. II, S. 359, besonders zu vergleichen Schöne, De person. in Eur. Bacch. hab. scen. p. 63 fll. Nur haben wir hier einen *χιτὼν ἀμφιμάσχαλος* vor uns, welcher besonders gut passt, nicht allein, weil er mehr gegen das Unwetter schützt, vgl. Aristoph. Eq. Vs. 882, und somit namentlich auch weichlicheren Leuten zusagt (wie denn der *χορταῖος* bei dem Kyrillos auch den Mädchen zugeschrieben wird: *χορταῖος, ὁ δασὺς χιτών, ᾧ χρῶνται αἱ παρθένοι,* welche letzten Worte freilich Mancher gern in *οἱ Πάρθοι* ändern wird), sondern hauptsächlich auch weil diese Tracht mit Aermeln in Asien zu Hause und von daher dem Dionysischen Kreise und ganz besonders dem Theater eigen geworden ist. Dieser *χορταῖος χιτὼν* ist zusammenzustellen mit der sonst von der *σισύρα* nicht unterschiedenen (vgl. auch Meineke, Fr. Com. Gr. V. II, P. I, p. 133) *σίσυρνα* bei Pollux, a. a. O.: *σίσυρνα δὲ χιτὼν σκύτινος ἔντριχος χειριδωτός· Σκυθικὸν τὸ χρῆμα.* Dass es hiemit seine Richtigkeit habe, geht auch aus dem bei Poll. X, 186, angeführten Verse *Σοφοκλέους ἐν Μυσοῖς* hervor: *ψαλίδας, τιάρας καὶ σισυρνώδη στολήν.* Wer erinnerte sich bei den letzten Worten nicht gleich des Pelz-

[1]) Dieses lebensgrosse Marmorbild steht in dem Garten der Villa unter freiem Himmel, einem ganz entsprechenden Gegenstücke gegenüber. Ich schreibe das nach Autopsie; in der Beschreib. d. St. Rom habe ich dasselbe nicht erwähnt gefunden.

rockes der Amazonen, wie er in ganz derselben Gestalt, nur nicht mit gleich sorgfältiger Andeutung der einzelnen Haare, ebenfalls neben den Anaxyriden auf Vasenbildern so oft zu sehen ist, z. B. bei Tischbein II, 10, und in Millin's Monum. ant. inéd. I, 351, G. M. CXXIX, 495, zumal da schon Millin, Peint. de vas. T. II, zu pl. 25, mit Recht an Pantherfell denkt, und auf der anderen Seite Pollux a. a. O. als Worte *Αἰσχύλου ἐν Κήρυξι σατύροις* anführt: „*κατὰ τῆς σισύρνης τῆς λεοντέας*" [1])? — Clarac bezieht die Statue, an welche wir diese Bemerkung knüpften, auf einen acteur comique. Das würde für die Deutung des Chiton Nichts verschlagen. Es unterliegt aber wohl keinem Zweifel, dass wir in der glatzköpfigen Figur, bei welcher keine Spur von einer Maske zu entdecken ist, Niemand anders als den Silen zu erkennen haben. Mit dieser Figur habe ich in den Denkm. des Bühnenw. Taf. VI, 9, eine andere von einer Gemme aus der Lippert'schen Daktyliothek zusammengestellt, welche sich nur dadurch unterscheidet, dass sie mit einer Maske versehen ist, also zugleich die Gültigkeit dieses Costüms für das Theater beurkundet. Eine durchaus ähnliche Gemmendarstellung hatte schon Ficoroni bekannt gemacht, De larv. scen., t. LXXXI; vielleicht dieselbe, da ihr nackter Arm aller Wahrscheinlichkeit nach nur auf der Ungenauigkeit des Zeichners beruht. Er schon dachte daran, dass die Darstellung auf den Silen oder wenigstens ein rusticum numen zu beziehen sei.

---

[1]) Ueberall war die Pelztracht bei den Bewohnern des Skythenlandes und den Asiaten überhaupt gäng und gebe, und zwar in mannigfach abwechselnder Weise. Ich verweise namentlich noch auf die Reliefs, welche die pelzgefütterten Aermel bei den Amazonen, der Medea, dem Anchises zeigen, mit den Bemerkungen von Böttiger und Thiersch in der Amalthea, Bd. I, S. 169 fll. und II, S. XII, und auf Tischb. II, 8. Selbst in Betreff des Fells bei dem Pädagogen auf dem Niobidenrelief im Mus. Pio-Clem. IV, 17, Gal. myth. CXLI, 516, ist es fraglich, ob sich dasselbe auf den Sclaven beziehe (worauf Millin hinaus will), oder nicht vielmehr auf den Barbaren.

Diese Bildwerke erinnern zunächst an eine sehr interessante kleine Bronze des Mus. Borbonico, welche nirgends abgebildet oder genauer beschrieben ist. Ich habe mir über dieselbe Folgendes in meinem Tagebuche bemerkt: „Kleiner Schauspieler mit äusserst langem, bis unter die Brust hinabreichendem Barte, stumpfer Nase und einer eng anliegenden Mütze, die den ganzen Kopf mit Ausnahme des Gesichts zu umschliessen scheint (also einem *πῖλος ἀμφίκρηνος*, Jacobs, Animadv. ad Anthol. II, 2, p. 144), zottigen Hosen, zottigem Chiton, darüber Mantel, so geworfen, dass der rechte Arm, die Brust auf der rechten Seite und ein kleines Stück der rechten Schulter frei bleibt. Von beiden Armen die Ellenbogen an den Leib gelegt; der linke ferner ganz gerade ausgestreckt, mit zusammengehaltenen Fingern, der rechte, zum Theil abgebrochene, mehr in die Höhe gehoben, etwa die Rede mit einem Gestus begleitend." Mit der Mütze vergleiche man etwa die Kopfbedeckung der Figur von dem Karneol bei Ficoroni, t. XIII (welche Figur überall grosse Aehnlichkeit mit den eben behandelten hat), wenn jene Kopfbedeckung nicht vielmehr als *ἐπίκρανον* der *διφθέρα* (Poll. VII, 70) zu betrachten ist, wie z. B. bei Clarac T. V, pl. 882, 2247 D, und auf der Berliner Gemme, Kl. VI, nr. 193, Tölken. Wenn es in Betreff der Bronze trotz der Mütze wohl erlaubt wäre an den Silen zu denken, so darf doch die Stumpfnase keinesweges als zu dieser Annahme zwingend angesehen werden. Man vergleiche nur Pollux, im Abschnitte über die Komödie, IV, 147: *τῷ δὲ ἀγροίκῳ τὸ μὲν χρῶμα μελαίνεται, τὰ δὲ χείλη πλατέα καὶ ἡ ῥὶς σιμή* —. Und in Uebereinstimmung mit diesen Worten auf der einen und ihrem Costüm auf der anderen Seite hat auch die letzterwähnte Figur bei Ficoroni eine so geformte Nase. — Dieses führt uns auf ein ansehnlicheres Werk, die Marmorstatue in der Villa Albani, welche bei Clarac, T. V, pl. 874, 2221 A, abgebildet und von Platner in der Beschreib. der St. Rom, III, 2, S. 535, unter nr. 12 erwähnt ist. Sie stellt einen Schauspieler dar, welcher

ausser der plattgedrückten Nase auch einen Glatzkopf hat, wie er dem Silen zusteht, ja noch dazu ein Pedum, wie es diesem eigen ist, und ein Costüm, welches mit dem der drei zuletzt besprochenen Figuren die grösste Aehnlichkeit hat, nur dass der Aermelchiton und die Beinkleider, nach der Abbildung bei Clarac zu urtheilen, sich als getüpfelt und von Fell ausnehmen, oder, nach Platner's Angabe, „wie gestrickt scheinen." So viel ich aus meinen, im Angesichte des Originals niedergeschriebenen Bemerkungen ersehe, kamen mir Chiton und Hosen als aus Fell bestehend vor [1]).

[1]) Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin Folgendes zu bemerken. Man wird mehrfach finden, dass die Angaben über so und ähnlich dargestellte Kleidungsstücke auf den alten Bildwerken in gleicher Weise variiren. Bei Einigen heisst ein Gewand maschenartig, ja netzartig, welches Andere als geflecktes oder getüpfeltes bezeichnen. Auch die Benennung „schuppenartig" kömmt vor, nicht ohne Berechtigung, wie z. B. bei der Muse auf dem bald zu erwähnenden Sarkophag Giustiniani. Die erstgenannte Bezeichnungsweise haben wir oben S. 98, Anm. [1]), bei Visconti gefunden, und zwar in einem Falle, wo sie wohl keine Berechtigung hat. Derselbe Gelehrte hat sich ihrer auch im Mus. Pio-Clem. IV, p. 25, Anm. b, bedient, in Bezug auf den Musensarkophag im Mus. Capitol. T. IV, p. 127, wie ich glaube ebenfalls irrthümlich. Von einem Netzgewande spricht Gerhard, Beschreib. d. St. Rom, II, 2, S. 140, nr. 49, vgl. S. 125, nr. 6. Diese Terminologie halte ich in keinem Falle für passend; was am besten erhellt, wenn man das wirkliche Netzgewand des an letzterer Stelle von Gerhard behandelten Torso (desselben, von welchem wir oben S. 93 geredet haben) zur Vergleichung zieht. Schon Ficoroni, a. a. O., p. 29, redete von einer tunica reticulata und caligis reticulatis bei Gelegenheit der Erklärung einer sehr interessanten, der komischen Bühne angehörigen Lampendarstellung auf Taf. XI, auf welcher wir nur Anaxyriden aus gewürfeltem, regelmässig gemusterten Zeuge finden können, über das ausführlich gehandelt hat Böttiger, Kl. Schr. Bd. III, S. 33 fll.; vgl. auch Becker, Charikl., Th. II, S. 356. Was die Silenstatue Gentili betrifft, so vergleiche man den Silen „von einigen Spannen Höhe" im Palast Giustiniani alle Zechere zu Venedig nach Thiersch's gewiss genauer Angabe, dass er „am Leibe kleine Zotteln" habe und „ganz belöchert" sei. Solche

Dennoch stehe ich nicht an, mit Platner und Clarac nicht an den Silen, sondern an einen Schauspieler der Komödie zu denken, wenigstens nach dem jetzigen Zustande der

---

Löcher finden sich auf Marmoren zuweilen, ohne dass von Haaren eine Spur wäre, in bedeutender Grösse, wie namentlich auf dem gleich zu erwähnenden Relief aus dem Mus. Kircherianum, einem Beispiele, in Betreff dessen man schwanken kann, ob man blosse Flecke anzunehmen habe, was in mehreren, ja wohl in den meisten Fällen ohne Zweifel das Richtige ist. Dennoch weiss ein Jeder, der die Originale gesehen hat, wie schwierig es manchmal ist, zu entscheiden, ob man Felle oder Wollarbeit anzuerkennen habe. Dazu kömmt, dass auch in Wirklichkeit dieselben Kleidungsstücke sowohl aus Fellen als auch aus Wolle, besonders aus grobem, dickem Tuch verfertigt waren. So gerade auch die *σισύρα* oder *συρία*, vgl. Lucian. Rhet. praec. C. 16, Poll. VII, 61, und X, 64, Hesych. s. v. *Συρία*. Dasselbe wird von dem *χορταῖος* genannten Chiton anzunehmen sein. Das stimmt ja auch mit dem natürlichen Entwickelungsgange auf diesem Gebiete zusammen. Anfangs rohe haarige Felle, dann die Haare künstlich verarbeitet. Eine Vereinigung des Ursprünglichen und Abgeleiteten gewissermaassen in der bekannten *κατωνάκη*. Dass daraus nicht folge, dass die Fellbekleidung der eigentlichen Culturperiode gar nicht mehr angehöre, versteht sich von selbst. — Die *σίσυρνα* behandelt Poll. VII, 70, als ein Kleid in Flechtwerk. Sie würde in dieser Beziehung mit dem *φορμός* der Schiffer und Fischer zusammenzustellen sein, der übrigens keinesweges der „kurze, die rechte Brust freilassende Chiton" ist, wie Panofka, Bild. Ant. Lebens, S. 32, zu mehreren Abbildungen auf Taf. XV, meint, überall (wenigstens in engster Bedeutung des Wortes) kein eigentliches Kleidungsstück, aus welchem Grunde, wie es scheint, bei Theocrit. XXI, Vs. 13, der *φορμὸς βραχὺς* den *εἵματα* gegenübergestellt wird. Ich werde Nichts dagegen haben, wenn man die *σίσυρνα*, namentlich insofern man sie mit der *σισύρα* und *συρία* ganz identifizirt, auch als ein Kleid aus geflochtenen Haaren oder aus grobem, geflochtenen Zeuge betrachtet; aber aus den Stellen, welche Pollux anführt, folgt das mit nichten, wie ich schon durch die Behandlung derselben im Texte gezeigt zu haben glaube. Wer übrigens meine vorher mitgetheilte Ansicht in Betreff der Anaxyriden bei den Komikern auf Ficoroni's Taf. XI nicht annehmen wollte, der würde zunächst an eine Bekleidung in solchem Flechtwerk zu denken haben.

Statue zu urtheilen [1]. Die Maske ist entschieden die einer komischen Person. Das Pedum steht, wenn auch nicht überall dem Komiker oder dem Protagonisten in der Komödie, so doch gewiss den Hirten und Landleuten (Poll. IV, 120) in dieser Art des Drama zu [2]. Ja wir wissen gar

[1]) Es kömmt bei der Frage über das ursprüngliche Aussehen der Figur hier hauptsächlich auf das Gesicht an, auch auf das Pedum. Rücksichtlich des ersteren bemerkt Platner: „Von dem aufgesetzten, der Figur vielleicht nicht fremden Kopfe ist der grösste Theil des mit einer Maske bedeckten Gesichtes — neu.“ Ich notirte mir: „Kopf aufgesetzt und in zwei Hälften zertheilt, von denen wenigstens die hintere gewiss alt ist. Glatze, nach hinten und zu den Seiten spärliche Haare.“ Ueber das Pedum Platner: „Die rechte Hand ist mit dem grössten Theile des Pedums antik und hat nur durch Ueberarbeitung ein modernes Ansehen erhalten.“ Nach meinen Notizen finden sich auch auf der Brust sichere Spuren, dass Etwas der Art da gewesen sein muss.

[2]) Auch in Betreff des Pedums ist noch gar Manches genauer zu bestimmen. Man unterscheide zuvörderst sehr wohl zwischen dem eigentlichen *χαιόν*, *λαγωβόλον*, pedum, welches von Theocrit., Id. VII, Vs. 18 und 19, als *ῥοικὰ κορύνα* bezeichnet wird und von Festus, s. v. Pedum, und Servius z. Virgil. Ecl. V, 88, als virga incurvata, unde retinentur pecudum pedes — und zwischen der *καμπύλη βακτηρία*, dem Stocke mit (zuweilen schneckenförmig) nach innen gekrümmtem Griffe. Hinreichende Beispiele dieses Krummstabes auf den die Komödie betreffenden Tafeln der Denkm. des Bühnenw., IX, XI, XII. Manchmal ist er von dem eigentlichen Pedum schwer zu unterscheiden. Ein sicherer Fall, in welchem das letztere einen Komiker als solchen bezeichnete, ist mir nicht bekannt. Die Möglichkeit kann indessen nicht geleugnet werden; wurde ja die Muse der Komödie durch jenes charakterisirt. Doch scheinen sich die Künstler dieser Bezeichnungsweise bei den komischen Schauspielern nicht eben bedient zu haben, und das mit Recht, insofern dieselbe unzuverlässig war und leicht zu falscher Deutung Anlass geben konnte. Ebendasselbe gilt von dem Pedum als charakteristischem Attribut des Protagonisten. Von dem Krummstabe ist jenes auch wohl angenommen, aber schon an sich mit viel geringerem Scheine als von dem eigentlichen Pedum. Dass derselbe auf den Bildwerken hie und da sich bei dem Protagonisten finde, gebe ich gern zu. Aber es ist sehr zu bezweifeln, ob er hauptsächlich

nicht einmal mit Bestimmtheit, ob und inwiefern in Betreff solcher Personen eine Verschiedenheit Statt fand zwi-

---

selbst ob er überhaupt den Protagonisten andeuten solle. Niemals — denn die Beispiele Taf. XII, nr. 18 und 31, machen wohl keine Ausnahme — befindet sich der Krummstab in der Hand eines jungen Mannes, selbst dann nicht, wenn die Situation nicht dagegen wäre, wie z. B. Taf. XII, 28 („ein Sclave bedient sich des Pedums als Wanderstab, um eiligst eine Botschaft auszurichten", Tölken, Erkl. Verz. der K. Preuss. Gemmensamml., S. 362, nr. 179). Bisweilen ist geflissentlich hohes Alter angedeutet. Daraus folgt mit Entschiedenheit, dass der Krummstab als habituelles Attribut des Greisen- und höheren Mannesalters zu betrachten sei, ein Umstand, der auch mit dem übereinstimmt, was Pollux in dem Abschnitte über die *κωμικὴ ἐσθής*, IV, 119, sagt. Diesen Stab führen übrigens nicht bloss die Herren, sondern auch die Sclaven. Es wird noch genauer zu untersuchen sein, ob derselbe in den Fällen, wo Letzteres Statt hat, ganz in gleiche Kategorie zu stellen sei mit dem Herrenkrummstabe, oder ob nicht vielmehr in die des *λαγωβόλον* der *ἄγροικοι*, wofür sich Vieles sagen lässt. Durchgehends findet sich der Krummstab, wenn mehrere Personen verschiedenen Alters oder Standes neben einander dargestellt sind, nur in der Hand einer einzigen, und zwar, in dem letzteren Falle, in der des Herrn. Dies begünstigt keinesweges die Ansicht von dem Krummstab als Zeichen des Protagonisten. In den aus natürlichen Gründen sehr seltenen Fällen, wo auf den Monumenten mehrere Personen gleichen Standes und Alters nebeneinander erscheinen, sind auch die Stäbe gleich. So z. B. auf der Gemme bei Ficoroni, Taf. XXVIII. Dass die Stäbe der hier dargestellten Greise grade sind, verschlägt Nichts. Der grade Stab kömmt auf den Komödiendarstellungen manchmal in ganz derselben Beziehung vor als der gekrümmte. Nicht anders bei Schriftstellern. Aber auch hier ist zwischen Stab und Stab der Bedeutung nach zu unterscheiden; selbst in Betreff der Gestalt und Bildung lassen sich aus Schriftwerken Unterschiede nachweisen. Den *ἀγροίκοις* wird bei Pollux sowohl die *βακτηρία* als das *λαγωβόλον* zugeschrieben. Bei Hesychios heisst es s. v.: *Ἄρεσκος — ἡ διδομένη ῥάβδος τοῖς κωμικοῖς*. Bei Poll. IV, 120, finden wir dagegen die Bemerkung: *πορνοβοσκοὶ δὲ χιτῶνι βάπτῳ καὶ ἀνθινῷ περιβολαίῳ ἤσθηνται, ῥάβδον εὐθεῖαν φέροντες· ἄρεσκος καλεῖται ἡ ῥάβδος*. Ist nun etwa anzunehmen, dass bei dem Hesychios auf die Komiker übertragen

schen der Tragödie und der Komödie. Das Costüm war gewiss im Ganzen dasselbe.

Anaxyriden, denen ähnlich, welche wir bei der eben besprochenen Figur fanden, sind auch wohl vorauszusetzen bei dem Brustbilde in Relief auf Ficoroni's Taf. III, in Betreff dessen der Herausgeber fälschlich an einen Harnisch denkt. Hier fehlt aber der χιτὼν χειριδωτὸς aus demselben Stoffe. Diese Anaxyriden finden sich mehrfach auch bei der

---

werde, was nur von einer Maske galt? Das ist keineswegs sicher. Die ῥάβδος ἄρισκος der Hurenwirthe ist freilich auf keinem Monumente nachgewiesen — denn was L. Stephani, Vaso a sogg. com. di Lentini (Estratto dagli Annali, Vol. XVI), p. 14, dafür hält, ist ja ganz offenbar die Herakleskeule —; aber sowohl nach der Bedeutung der Wörter als nach dem Costüm des πορνοβοσκὸς zu urtheilen, war sie eine Art von Stutzerstäbchen, und kann somit auch wohl sonst in der Komödie vorgekommen sein. — Endlich noch die Bemerkung, dass man sich ja hüten möge, den Gebrauch des Krummstabes auf die Komödie zu beschränken. Man sehe die oben, S. 7 fl., Anm., erwähnte Stelle des Biographen des Sophokles und das in Betreff desselben Angedeutete, was wohl der sehr misslichen Unterstützung durch die Stelle, Eurip. Hecub. Vs. 65, nach Raoul-Rochette's Erklärung in den Mon. inéd., p. 312, A. 4, nicht bedarf. Wir würden gewiss mehr von dem Krummstabe in der Tragödie hören und mehr von dem Scepter in der Komödie, wofür ein Beispiel Taf. IX, 9, wenn in jener mehr hochbetagte Greise ohne besondere Beziehung auf Herrschaft und Menschen des Alltagslebens, in dieser mehr Götter und Heroen aufgetreten wären. Plutarch's Worte, Paedagog. C. 4.: τάς γε μὴν καμπύλας τῶν ὑποκριτῶν βακτηρίας ἀπευθύνειν ἀμήχανον, sind übrigens trotz ihrer Allgemeinheit doch vielleicht nur von der Komödie zu verstehen. Dagegen gehört aber auch der grade Stab, in anderer Bedeutung als der eines σκῆπτρον der Herrschaft und Würde oder etwa als Stütze der Greise, in die Tragödie. Ein Beispiel liefert das Wandgemälde des Museums zu Palermo, Taf. IX, I, auf welchem der Stab der dienenden Person wohl zunächst mit der bei Pollux den ἀγροίκοις zugeschriebenen βακτηρία zusammenzustellen sein dürfte. So kam ja ohne Zweifel auch das eigentliche Pedum bei den entsprechenden Personen in allen Arten des Drama vor.

Muse der Komödie. Beispiele: auf den Musensarkophagen in der Galler. Giustin. P. II, t. 114, und in Montfaucon's Antiq. expliq. T. I, pl. 60, 1, bei Foggini, Mus. Capitol. T. IV, p. 127, in den Monum. Matthaeian. T. III, t. 49, 2, in Maffei's Mus. Veronens., p. CXIII, 1, in der Kathedrale zu Palermo, vgl. Denkm. des Bühnenw. Taf. XII, 42, in dem Vatican, vgl. Gerhard, Beschreib. d. St. Rom, II, 2, S. 140, nr. 49, und ausserdem noch auf einem anderen Relief [1]); auf dem ebenda, S. 125, unter nr. 6 erwähnten Fragmente eines Musenreliefs. Auf einigen dieser Monumente ist die betreffende Muse nicht als Thalia sondern als Melpomene gefasst worden. So auch von Müller im Handb. der Archäol., §. 393, 3; denn der vermeintliche Harnisch ist nichts Anderes als die Anaxyriden, von welchen wir reden. Müller hätte sicherere Beispiele einer solchen Melpomene anführen können. Schon Spon, auf welchen auch die Ansicht von dem Harnisch zurückzuführen ist, hat in den Miscellan. erud. antiq., p. 46, hierher gehörige marmora duo Melpomenem exhibentia bekannt gemacht, die auch von Montfaucon I, 61, 2 und 3, mitgetheilt sind. Von diesen Darstellungen bezieht sich wenigstens die letztere ohne allen Zweifel auf die tragische Muse [2]). Dieser Umstand kann befremdend schei-

[1]) Dieses Sarkophagrelief befindet sich im Zimmer des Meleager (nr. 13) und ist auch von Gerhard beschrieben (S. 123 fl., nr. 2), aber ohne Angabe des Umstandes, welcher hier in Betracht kömmt. Thalia trägt über den Anaxyriden zunächst eine gefältelte Tunica ohne Aermel, dann noch den Mantel, welcher um die Mitte des Leibes geworfen ist und über den linken Arm hinabfällt. Letztgenanntes Kleidungsstück findet sich bei den Darstellungen dieser Art regelmässig, die Tunica nur in einigen Fällen.

[2]) Um von der Maske nicht zu reden, die tragisch ist, wie auch die der anderen Figur, so braucht nur die auf den Stierkopf gesetzte Keule erwähnt zu werden, damit das obige Urtheil als vollkommen berechtigt erscheine. Auch passt die bulla (Müller's Etrusk. I, S. 374) weniger für die komische als für die tragische Muse. — Unter den übrigen Beispielen, wo die mit den Anaxyriden versehene Muse für

nen. Auch betrachten neuere Archäologen, Gerhard an der Spitze, das „Netzgewand“ als charakteristische Tracht der

die Melpomene gehalten ist, dürfte es kein einziges geben, in Betreff dessen eine genaue und unbefangene Betrachtung nicht eher auf die Thalia führte. Wir wollen hier eines besprechen, das auch in anderer Beziehung für uns unterrichtend ist. Die hieher gehörige Figur auf dem Relief aus der Gall. Giustiniana (das ich übrigens nur aus den Abbildungen kenne) könnte in Betracht der Maske, welche ihr angehört, eher für die Melpomene gehalten werden als die andere Muse mit Maske desselben Reliefs. Dennoch trage ich keinen Augenblick Bedenken, diese für Melpomene und jene für Thalia zu halten. Auf die Melpomene führt indessen nicht etwa das neben ihr befindliche weibliche Idol, welches ebenfalls auf dem oben an zweiter Stelle aufgeführten Vaticanischen Relief und auf dem im Mus. lapidario zu Verona vorkömmt. Die Thalia hält einen graden Stab, nicht durchaus von derselben Dicke, und ist mit einem Halsbande versehen, an welchem, statt der Bulla des Spon'schen Marmors mit der Melpomene, eine Glocke hängt. Man ist versucht, rücksichtlich des Stabes an die oben (S. 105, Anm.) besprochene ῥάβδος ἄρεσκος zu denken, zumal die Verjüngung desselben sehr wohl zu dem Begriffe passt, welchen man zunächst mit dem Ausdrucke ῥάβδος verbindet. Jedenfalls aber steht der Thalia ein grader Stab wohl zu, wofür Belege zur Genüge a. a. O. Auch auf der Gemme des Berliner Museums, Kl. III, nr. 1335, hält Thalia ein „Stäbchen“, in Betreff dessen jene Vermuthung wohl mit wenigstens gleicher Aussicht auf Billigung wiederholt werden darf, oder doch gewiss der zuletzt bezeichnete Weg der Erklärung offen bleibt; während uns Tölken's Gedanke an die ῥάβδος als „Symbol des ἔνθεον“ (vgl. S. 229 und 168) schon aus weiterer Ferne hergeholt scheint. Die Glocke ist ein echt Bakchisches Attribut und passt für keine andere Muse so gut als für die Thalia. Sie kömmt in der Einzahl oder in der Mehrzahl bei dem Dionysos selbst, bei den Wesen seines Kreises, bei seinen Verehrern und Dienern nicht selten vor: unmittelbar in der Hand, Millin, Tomb. de Canase, pl. XIII, Denkm. d. a. K. II, 42, 522, II, 43, 539; an einem in der Hand gehaltenen Ringe, Bartoli et Bellori, Lucern. sepulcr., t. 23; an dem Thyrsos, Denkm. d. a. K. II, 38, 442, Gerhard's Ant. Bildw. Taf. CVII; an einem eigenen Schellenstocke, πέτασος, Denkm. d. a. K. II, 43, 544, wenn eine schon von Platner (Beschreib. d. St. Rom, III, 2, S. 517) vorweggenommene Vermuthung

Thalia. Und ohne Zweifel hat diese schon wegen ihrer so genauen Verbindung mit dem Bakchischen Thiasos den entschiedensten Anspruch auf jenes. Thalia erscheint auf den bemalten Thongefässen mit Bakchischen Darstellungen zuweilen (die meisten Beispiele bei de Witte, Él. céram. T. I, p. 125, A. 2) so, dass man kaum weiss, ob man es mit der Muse oder mit einer Bakchantin zu thun habe. Sie vorzugsweise wird auf Gemmen, als Bakchantin, halbnackt dargestellt gefunden (Müller's Handb. §. 393, 3, und besonders Gerhard's Text z. den Ant. Bildw., S. 253, Anm. 18), dazu wohl mit dem Thyrsos oder einem Weinstock hinter ihr (Berliner Gemmen, Kl. III, nr. 1333 und 1336). Auch bei den Schriftstellern (z. B. Plutarch. Sympos. III, 6, 4)

C. Fr. Hermann's (in Panofka's Bild. ant. Leb., S. 52, zu Taf. IX, 2) richtig ist; der häufigen Beispiele der Glocken an den Tympanen (Magius de Tintinn., C. XII, Perizon. z. Aelian. IX, 8, 6, Schöne, a. a. O., p. 127) auf Bildwerken nicht zu gedenken. Manchmal findet man Bakchanten mit Glocken behangen, vgl. ausser den beiden von Müller im Handb. §. 390, 5, angeführten Beispielen (auch in der Gal. myth. LXX, 267, und in Armellini's Scult. del Campidogl., t. 327) das besonders interessante bei Foggini, Mus. Capitolin. T. IV, p. 231, und das leider nicht abgebildete, von Gerhard in der Beschreib. d. St. Rom, II, 2, S. 197, erwähnte Relief der Loggia scoperta des Vatican. Mus., über welches ich folgende genauere Notiz aus meinem Tagebuche mittheile: „Jugendliche männliche Figur, ganz mit Glocken behangen, die an fast netzartig umgelegten Stricken über dem kurzen, beärmelten Chiton befestigt sind, in drei sichtbaren Reihen von oben nach unten. Der Bakchant hat in der Rechten zwei Schlangen, von denen die eine den Mund in der Nähe seines rechten Auges ansetzt, die andere gegen das Haar hin züngelt; in der Linken ein Pedum und auch zwei Schlangen, deren eine sich gegen sein nach rechts gewandtes Haupt richtet, während die andere ihren Kopf nach der entgegengesetzten Richtung hinwendet. Auch zwischen den Füssen eine Schlange, auf die das rechte Bein zu treten scheint, gegen welches der Kopf der Schlange gekehrt ist. Die Füsse sind mit Kothurnen bekleidet.“ Hieher gehört zunächst die Thalia des Reliefs Giustiniani. Glocke am Arm des Dionysos, Laborde II, 2.

wird gerade **sie** als Begleiterin des Dionysus genannt; neben ihr Terpsichore, deren Namen auch bei Nonnos (XXIX, Vs. 237 fll.) und auf einem Vasenbilde (Cabin. Pourtalès pl. 29) einer Bakchantin gegeben ist. Mit diesen beiden Musen, namentlich aber mit der Thalia „die Bakchisch bekränzte Melpomene" in **gleichen** Bezug zu dem Dionysos zu stellen, das scheint mir, trotz der gegentheiligen Ansicht Gerhard's (a. a. O., S. 225, A. 62), durchaus nicht zulässig. Dass nun dieser hochachtbare Gelehrte jene Anaxyriden der **Bakchischen** Melpomene neben der **Bakchischen** Thalia zugestehen werde, unterliegt nach dem eben Gesagten wohl keinem Zweifel; und auch wir können wenigstens die Möglichkeit einer solchen Erklärung der Thatsache nicht in Abrede stellen. Wohl aber lässt sich mit Sicherheit behaupten, dass eine Deutung aus einem andern Gesichtspunkte viel mehr Berechtigung habe, ganz vorzüglich in Betreff der Melpomene, ja auch in Betreff der Thalia. Da nur **diese beiden** Musen mit jenem Gewande vorkommen, so ist es doch wohl das Natürlichste, dasselbe zunächst von der Bühne herzuleiten. Wem fielen nun, die Melpomene anlangend, nicht die Worte des Antiphanes in der Anteia (Fr. III, Meineke, Vol. III, p. 19) ein: *ταῖς δ' ἐνδύτοις στολαῖσι*[1]) *τετραγῳδημέναις, σκελέαις, τιάραις*? Und dennoch dürfte diese Erklärungsweise nicht die richtige sein. Wir müssen

[1]) Meineke nimmt an, dass sich diese Worte auf magnificam tragoedorum pallam beziehen. Das bezweifele ich sehr. Eher wäre wohl an die *χιτῶνες χειριδωτοὶ* zu denken, welche von denselben getragen wurden, die in den *σκελέαις* und *τιάραις* einhergingen, vgl. auch die ebenfalls von dem Pollux angeführten Worte aus den Skythen desselben Antiphanes (Fr. III, p. 115): *σαράβαρα καὶ χιτῶνας ἐνδεδυκότες*, und S. 99 — wenn nicht jener Ausdruck sich auf das Folgende bezieht, wofür auch die Art der Anführung bei Poll. VII, 59, zu sprechen scheint, also zunächst eben auf die *σκελέαι*, aber selbst die *τιᾶραι* könnten recht wohl zu den *ἐνδύτοις στολαῖσι* gerechnet worden sein. Auch bei Pollux, in dem Abschnitte über die *ἐσθῆτες τραγικαί*, wird die *τιάρα* mit aufgeführt.

vielmehr, da die Anaxyriden in Art und Stoff bei der Melpomene ganz dieselben sind wie bei der Thalia, eine Beziehung suchen, welche auf diese nicht weniger passt als auf jene. Diese aber findet sich leicht, wenn man nur daran denkt, dass Melpomene als Muse des Satyrspiels aufgefasst werden konnte, oder etwa auch daran, dass nach einer, wenn auch irrigen Ansicht (K. O. Müller im Rhein. Mus., V (1837), S. 335) „eine ländliche Aufführung und ein heiter komischer Charakter der ältesten Attischen Tragödie angenommen ward.“ So gelangen wir denn auch auf unserem Wege der Untersuchung zu dem Resultat, dass die erwähnten Anaxyriden recht eigentlich der Thalia zustehen, ein Umstand, welcher sich schon daraus ergiebt, dass sie bei derselben in den meisten Fällen, bei der Melpomene dagegen nur ausnahmsweise vorkommen [1].

---

[1]) Das bisher Gesagte lässt sich auch noch durch andere Betrachtungen bestätigen. Dass und inwiefern das Costüm der Melpomene, wie es auf anderen Bildwerken anzutreffen ist, mit dem der vornehmsten Personen der tragischen Bühne übereinstimme, ist auch im Einzelnen bekannt. Dasselbe gilt von dem Costüm der Thalia. Auf mehreren von den oben aufgeführten Reliefs erscheint der Mantel der komischen Muse mit Franzen besetzt; so auch sonst, z. B. auf dem wichtigen Wandgemälde Pittur. d'Ercol. T. II, t. 3, Gall. myth. XXII, 70, Clarac T. III, pl. 508, 1024, und auf der interessanten Berliner Gemme, Kl. III, nr. 1332 (nach Gerhard's Bemerkung, a. a. O., S. 253, A. 18); man vergleiche noch das Wandgemälde bei Ternite I, 2, Denkm. d. Bühnenw. Taf. X, 1, wenn auf demselben die Komodia dargestellt ist. Eben denselben Franzenmantel finden wir öfters auf den Komödiendarstellungen (vgl. ausser den Beispielen in den Denkm. d. Bühn. Taf. IX, XI, XII, noch Clarac, T. V, pl. 874, 2221 B), und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass dieses Kleid der Thalia von der Bühne herstamme, wie auch die vorher (S. 107, Anm. [1]) erwähnte ärmellose Tunica nichts Anderes ist als die von Poll. IV, 118, als κωμικὴ ἐσθὴς angeführte ἐξωμίς, nach des Gellius (VII, 12) von Becker (Charikl. II, S. 314) ohne allen Grund des Irrthums bezüchtigter Angabe. Dieselbe ἐξωμὶς finden wir oft genug auf den bildlichen Darstellungen bei komischen Schauspielern, wenn auch

Hiebei kömmt es übrigens — um das gehörig einzuschärfen — hauptsächlich darauf an, ob man die Anaxyri-

---

nicht immer so deutlich als dort bei der Muse. Bei Pollux suchen wir nach jenem ohne Zweifel doch charakteristischen Franzenmantel vergebens. Er sagt freilich (IV, 120), die ἐσθὴς ἐπικλήρων sei gewesen λευκὴ κροσσωτή, aber diese Worte gehören nicht hieher, wenigstens nicht unmittelbar, theils weil sie sich aller Wahrscheinlichkeit nach allein, gewiss auch auf den Chiton (also einen χιτὼν θυσανωτός, Herodot. II, 81) beziehen, theils weil unter allen Beispielen des Franzenmantels auf den Monumenten auch nicht eines ist, wo derselbe einem Frauenzimmer gegeben wäre. Immer sind es Greise oder bejahrte Männer, welche ihn tragen, dieselben, die meist auch den Krummstab führen, also im Allgemeinen die angesehensten Personen in der neueren Komödie, deren Bereiche die betreffenden Kunstdarstellungen angehören. Mit jener Stelle des Pollux sind zu vergleichen die Verse Ἀραρότος ἐν Καινεῖ, welche derselbe VII, 65, anführt: παρθένος δ' εἶναι δοκεῖ, φορῶν κροσωτοὺς καὶ γυναικείαν στολήν, indem er bemerkt, dass Einige so schrieben für κροκωτούς. Jenes missbilligt freilich Meineke (Fr. Com. Gr. Vol. III, p. 274), indem er den Gebrauch einer Form κροσὸς durchaus in Zweifel zieht; ob mit Grund, kann gefragt werden, hier aber dahin gestellt bleiben. So viel ist sicher, dass die κροσσοὶ an den Gewändern ein weiblicher, selbst weibischer (χιτὼν κροσσωτὸς des Hermaphroditen aus der Gall. Giustin., P. I, t. 80, bei Clarac T. IV, pl. 667, 1549 A) Zierrath sind, und dass gerade die Erbtochter auf der komischen Bühne von den übrigen Jungfrauen die κροσσοὶ an der Gewandung voraus hatte, weil sie — aus natürlichem Grunde — geschmückter erscheinen sollte. Eine ähnliche Beziehung haben nun aber ohne Zweifel die Franzen an jenem Männermantel. Dieser ist kein anderer als der, von welchem Poll. IV, 119, spricht: γερόντων δὲ φόρημα ἱμάτιον, καμπύλη, denn so hat, nach Vorgange Geppert's, S. 274, A. 1, — der übrigens gerade das ἱμάτιον ausschliesst — Bekker mit Recht die Worte abgetheilt. Die Richtigkeit des eben Gesagten und die Identität dieses Franzenmantels mit dem der Thalia wird auch durch folgende interessante Einzelnheit bestätigt. Auf dem Franzenmantel der Thalia des Wandgemäldes befindet sich, wie die Herculanenser genauer berichten, ein pezzo di panno rosso bislungo, che vi si vede come sopraposto e cucito: also ein Zierrath, wie er zu dem anderen Zeichen der Eleganz an diesem Kleidungsstücke sehr wohl passt; während der Leibrock

den der Thalia und der Melpomene auf den angeführten Bildwerken als aus Fellen oder getüpfeltem Leder bestehend ansieht, oder etwa aus grobem maschenartigen Wollzeuge, wie es den Berg- und Landbewohnern unverfeinerter Sitte neben jenen zusteht (Welcker z. Theogn., Prolegg. p. XXXV), oder ob man sich dazu entschliessen kann, feineres, kunstmässig gestricktes oder gewebtes Maschenwerk anzuerkennen, in der Weise der jetzt auf dem Theater und sonst gebräuchlichen Tricots. Dass diese auch bei den Alten vorkamen, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn auch auf den nicht seltenen bildlichen Darstellungen von Schauspielern der früheren und späteren Komödie die Anaxyriden nie ein auch nur in dem Maasse der Lampendarstellung bei Ficoroni, Taf. XI., dahin deutendes Aussehen haben. Solche Anaxyriden [1]) brauchen nicht auf den ländlichen Ursprung der Komödie oder etwa auch der Tragödie oder auf das Satyrspiel zurückgeführt zu werden. Dennoch aber verbleiben sie der Thalia mit Recht eigenthümlicher als der Melpomene, weil sie bei dem Vorwalten der langen Schleppgewänder in der Tragödie und selbst im Satyrspiel (wenn sie hier bei den nicht eigentlich göttlichen und heroischen Personen je

---

nach Pollux ἄσημος, d. h. ohne Purpurverzierung war. Den Akademikern, welche in Anm. 12 sehr gelehrt über Art und Namen jenes Purpurstückes nach den Stellen alter Schriftsteller handeln, ist die Gemme in den Denkm. des Bühnenw., Taf. XII, 16, entgangen, auf welcher an einem gefranzten Himation ein ganz ähnlicher Aufsatz zu sehen ist, und zwar bei einem Greise von der komischen Bühne. — Ob und inwiefern in der späteren Komödie ein Franzenmantel auch alten männlichen Personen von untergeordnetem Range gegeben worden sei, bedarf noch einer genaueren Untersuchung.

[1]) Betrachtet man die Aermel der Thalia auf dem in der vorhergehenden Anmerkung besprochenen Wandgemälde und der an dem berühmten Capitolinischen Musensarkophage, so kann man wohl zu der Frage veranlasst werden, ob jene Aermel ähnlichen, nur nicht vollständig ausgeführten Anaxyriden angehören sollen. S. die folgende Anm.

in der Ausdehnung gebräuchlich waren, wie in der Komödie) auch auf der tragischen Bühne nur ausnahmsweise vorgekommen sein werden. Finden wir sie ja auch bei den Darstellungen tragischer Schauspieler nie; ein Umstand, welcher immerhin zum Theil, aber gewiss nicht allein dem Zufall zugeschrieben werden kann [1]).

---

[1]) Oder will man annehmen, dass selbst bei dem langen Schleppgewande zuweilen wenigstens die Aermel der Anaxyriden zum Vorschein gekommen seien? Darstellungen wie die des Agamemnon auf dem Vasenbilde in Raoul-Rochette's Mon. inéd., pl. XXVIII, könnten dieses einigermaassen glaublich machen, wenn die Aermel nicht vielmehr zu einem unteren Chiton gehören, wie auch der berühmte Herausgeber meint; denn dass bei solchen Costümen der Gebrauch des Theaters zum Vorbilde gedient habe, ist wahrscheinlich, vgl. auch Millingen, Peint. de vas., p. 9, Anm. 3. Für jenen Fall mag man, was unzweifelhafte tragische Schauspieler anbelangt, sein Augenmerk richten auf das Relief in den Denkm. d. Bühnenw., Taf. IV, 10, und auf das Wandgemälde Taf. IV, 12. Andere Vasenbilder, welche gewiss nicht weniger hieher gehören als jenes, begünstigen die Annahme keineswegs in demselben Maasse; vgl. die in denselben Mon. inéd. pl. XLV und LXXVII (Tiresias mit dem Camillus vor Kreon, nach Müller's sehr richtiger Deutung in den Gött. Gel. Anz., 1834, S. 183, nur dass an das ἀγρηνὸν nicht zu denken ist), und, manches anderen Beispieles zu geschweigen, besonders die von Millin, Tomb. de Canose, pl. VII und VIII (Arch. Ztg., N. F., Taf. III, und Denkm. d. a. K. I, 56, 275a), bekannt gemachten. Auf diesen Bildern (von denen die beiden letzten bei betreffenden Figuren auch die Tiara zeigen, das letzte selbst bei nicht orientalischen Herrschern, so dass man geneigt werden kann, diesen Hauptschmuck als allgemeineres Attribut der tragischen Bühnenkönige zu betrachten) erscheinen die Aermel des χιτὼν ποδήρης entweder durchaus oder an dem Vorstosse von anderer Arbeit als an jenem ersichtlich ist; zuweilen so, dass man auch aus anderen Gründen auf den ersten Blick glauben möchte, sie gehörten einem Untergewande an. Doch stelle ich die Sache genauerer Betrachtung anheim. Ueberhaupt aber dürfte in Betreff der vorher erwähnten Schauspielerdarstellungen a priori noch mehr Zweifel gegen die Annahme von Anaxyriden anzuempfehlen sein als in Betreff der in der vorigen Anm. besprochenen Vorstellungen der Thalia. — Jenen Vorstoss betrachtet Müller im Handb. der Arch.

Wie man nun auch in dieser Beziehung urtheilen möge, so viel ist sicher, dass die Bekleidung der komischen Schauspieler in der ersten Zeit vorzugsweise aus Leder bestand; ganz in Uebereinstimmung mit dem Ursprunge der Komödie. Das sehen wir noch jetzt deutlich bei den sogenannten Phlyaken auf den bekannten Darstellungen, durch welche uns das Costüm der ältesten Komödie unmittelbar vor die Augen gebracht wird und von denen genügende Beispiele in den Denkm. des Bühnenw. auf Taf. III und besonders auf Taf. IX

---

§. 339, 2, bei den Bühnenköniginnen als das von Poll. IV, 118, erwähnte *παράπηχυ*, vgl. Schöne, p. 49. Schneider (S. 160) dagegen und O. Jahn, Arch. Aufs., S. 49, A. 11, halten dieses für ein „shawlartig über die Schultern geworfenes Obergewand." Vergleicht man die Erklärung des Wortes an der anderen Stelle des Pollux, VII, 52: *τὸ δὲ παράπηχυ ἱμάτιον ἦν, πῆχυν πορφυροῦν ἔχον παρυφασμένον*, mit den unmittelbar folgenden Worten: *καὶ παρυφὲς δὲ καὶ παραλουργὲς τὸ ἑκατέρωθεν ἔχον παρυφασμένην πορφύραν· Ἴωνες δ' αὐτὸ καλοῦσι πηχυαλές*, so stellt sich der bisher verkannte Begriff des Ausdruckes *πῆχυς* bald heraus. Dieser bedeutet ungefähr dasselbe, was sonst *ῥάβδος*, wie es denn auch bei Pollux weiter heisst: *αἱ μέντοι ἐν τοῖς χιτῶσι πορφυραῖ ῥάβδοι παρυφαὶ καλοῦνται.* Ueber andere ähnliche Ausdrücke vgl. man Pitture d'Ercol. T. II, p. 18, A. 12. So stimmt denn — was Becker, Charikl. II, S. 356, irrthümlich in Abrede stellte — mit der Bemerkung des Pollux über das *παράπηχυ* vollkommen überein die bei Photios und Hesychios: *παράπηχυ, ἱμάτιον τὸ παρ' ἑκάτερον μέρος ἔχον πορφύραν*, bis auf den Zusatz *λευκὸν* bei dem Verfasser des Onomasticon, welcher wohl nur in Bezug auf die frühere Stelle in diesem gemacht ist: *παράπηχυ λευκὸν τῆς βασιλευούσης* (wo es mit ihm ohne Zweifel seine vollkommene Richtigkeit hat), obwohl doch eben diese Stelle zeigen konnte, dass die Farbe an sich mit der Bezeichnung *παράπηχυ* Nichts zu thun hatte. Der Ausdruck *ἱμάτιον* ist im allereigentlichsten Sinne zu nehmen. Dieses Himation konnte allerdings auch shawlartig über die Arme geworfen werden, man hüte sich aber wohl, in diesem hier ganz unwesentlichen Umstande die eigentliche Bedeutung des Ausdruckes *παράπηχυ* zu suchen. Dieser besagt Nichts weiter, als dass die beiden gesäumten Seiten des oblongen Tuchs (Becker, S. 355) mit Purpurstreifen verbrämt sind.

mitgetheilt sind. Dieselben Phlyaken finden wir auf anderen Bildwerken, als unmittelbare Begleiter des Dionysos, als Theilnehmer seines Komos; ja in ihrem Costüm, auch bei glattem Gesichte ganz unverkennbar, den kleinen dicken Silen, Tischbein I, 44; vgl. sonst I, 41, d'Hancarville T. I, t. 43, T. IV, t. 118, Mus. Borbon. V. X, t. 30, Pistolesi, Il Vaticano V. III, t. 105, u. s. w. Hieraus folgt ganz entschieden, dass die Tracht der komischen Bühne wenigstens eben so unmittelbar mit dem Cultus des Dionysos zusammenhing, als die tragische Bühnentracht nach Müller's Ausdruck (Handb. der Archäol. §. 336, 3) „von den bunten Röcken (ποικίλοις vgl. Welcker ad Theogn. p. LXXXIX) der Dionysischen Züge ausging." In jener Beziehung ist uns hier besonders auch ein Vasenbild in Gerhard's Ant. Bildw., Taf. LXXX, und den Denkm. d. B., T. IX, 5, von Interesse. Hier sehen wir Dionysische Komasten in Begleitung einer Flötenspielerin mit den oben besprochenen gefleckten oder getüpfelten Anaxyriden angethan, ohne irgend ein anderes ἐπίβλημα oder ἔνδυμα. Auch in diesem Falle dürfte Mancher trotz des Gürtels über der eng anliegenden Bekleidung, welcher ebenso auch bei den Amazonen vorkömmt, z. B. auf der Vase bei Tischbein I, 12, Gall. myth. CXXII, 443, jene als aus Fell oder getüpfeltem Leder bestehend betrachten wollen; was auch wohl keinem Zweifel unterliegen könnte, wenn es ganz sicher wäre, dass an einen ländlichen Zug zu denken, wie Gerhard (S. 312) gewiss nicht ohne Wahrscheinlichkeit annimmt. Mag nun auch der Stoff ein anderer, kostbarerer sein sollen und die Verzierung desselben jene eingewirkten oder eingestickten „Augen" oder wie man diese runden Punkte sonst noch nannte (vgl. Salmasius zu den Script. Hist. August. T. II, p. 850 fll., Lobeck z. Soph. Aj. Vs. 847, p. 374 ed. II, und, in Bezug auf die Kunstwerke, Böttiger's Raub der Kassandra, S. 70, Kl. Schr. II, S. 271, Inghirami's Vas. fitt. III, p. 35, endlich wegen der „Augen" besonders das höchst interessante Kleid einer Bakchantin in der Él. céram. T. II,

pl. 74 A), — so ist doch so viel ausgemacht, dass wir hier in den Anaxyriden eine recht eigentliche Bakchische Tracht anzuerkennen haben, wie denn, wenn nicht der Gürtel, so doch selbst die Tüpfeln auf jenen als etwas den Bakchanten Eigenthümliches betrachtet werden können (Welcker, Nachtr., S. 110 fl., Schöne, p. 29 fl., und Creuzer, Ein Alt-Athen. Gefäss, S. 36, Z. Gall. der alten Dramat., S. 57, mit der treffenden Bemerkung Böttiger's, Vasengem. III, S. 191 fl., und Schöne's, p. 147).

Gehen wir nun zur genaueren Betrachtung der Anaxyriden des Silen über, so dürfen wir nach dem Obigen die Voraussetzung hegen, dass dieselben ein auf Asiatischen Brauch zurückweisendes, dem Bakchischen Kreise und dadurch dem Theater eigenthümliches, aus Fellen oder aus vliessartigem Stoffe bestehendes Gewand sind. Als Fellbekleidung erscheinen sie mehrfach an den statuarischen Werken, aber auch in dem Bronzegraffito, selbst auf Vasenbildern, obwohl sehr selten so deutlich wie auf dem in der Él. céram. II, 61. Und zwar nimmt sich das Fell dort entschieden als Ziegen- oder Schaaffell aus, was damit zusammengestellt werden kann, dass auch Dionysos selbst mit diesen Fellen bekleidet gedacht wurde, vgl. Welcker, Nachtrag, S. 194 (nur dass nach unserer Ansicht in dem Epitheton des Dionysos *ῥηνοφορεὺς* das Wort *ῥὴν* nicht im weiteren, sondern im eigentlichsten Sinne gebraucht ist). Dagegen führen ein paar Marmore, die S. 96 erwähnte Statue in der Villa Albani und die Statuette in dem Mus. Borbonico, auch mehrere Vasenbilder mit gleicher Entschiedenheit auf die Annahme eines Kleidungsstückes, an welchem die *μάλλωσις*, insertio penicillorum (Lobeck z. Aj. Vs. 847, p. 375 fl. ed. II. [1]) vorgenommen ist. Es gilt von diesen

[1]) Der Zusatz diversicolorum, welcher sich bei Lobeck findet, ist natürlich von der Verschiedenheit der Farbe der villi lanei und der Farbe der Haare an den Fellen, in welche sie hineingefügt sein sollen, zu verstehen, nicht von der Verschiedenheit der Farbe der einzelnen villi lanei. Jene Verfahrungsweise mag auch bei den Fellen im

Bildwerken im Verhältniss zu den erstgenannten ganz der Unterschied, welchen Schöne (p. 85), ohne auf bildliche Darstellungen Rücksicht genommen zu haben, sehr richtig er-

---

Bakchischen Dienste vorgekommen sein, obwohl ich keinen unmittelbaren Beleg dafür finden kann, weder auf den Kunstwerken noch bei den Schriftstellern. Denn das von Lobeck angezogene schol. Phoen. 791 gehört nicht hieher. Auch die Lobeck'sche Erklärung der Stelle Eur. Bacch. Vs. 111 fll. ist keinesweges wahrscheinlich. Obwohl Schöne (p. 82 fll.) nach genauerer Behandlung und Jahn (Arch. Aufs., S. 64, A. 17) mit dem vortrefflichen Königsberger Gelehrten übereinstimmen, so möchte ich doch der von Schöne (p. 85) aufgestellten, aber in Stich gelassenen Deutung: factum esse quis conjiciat, ut ad oras nebridum — villosae fimbriae assuerentur, unbedingt den Vorzug geben. Man denke nur an die *αἰγίδες θυσσανόεσσαι*, besonders auch an die der Libyschen Frauen bei Herod. IV, 189 — Ziegenfelle, die auch in Bezug auf die rothe Färbung übereinkommen mit der Nebris des Silen in der Él. céram. II, 61, auf welcher man in den schwarzen Flecken vielleicht aufgeheftete Fellfleckchen (Böttiger, Vasengem. III, S. 191) finden kann — und an die Troddeln als Zierrath, wie bei Kleidungsstücken (auch der Bakchantinnen, Tischbein I, 37), so bei heiligen Ueberzügen (Gött. Gel. Anz. 1842, S. 980). Und wenn das noch nicht überzeugen sollte, so erinnere man sich an die natürliche Beschaffenheit der *νεβρίδες*, worüber Poll. V, 76: *ἔστι δὲ τοῖς ἐλάφοις τὸ χρῶμα ἐπίξανθον, κατάστικτον λευκοῖς γράμμασιν· πλείω δὲ αἱ θήλειαι τὰ στίγματα ἔχουσι, καὶ μάλιστα τῶν ἐλάφων οἱ νεβροί.* Wie würde man bei so bewandten Umständen die Hirschkalbfelle mit weissen Wollenflocken gespickt haben, um sie dadurch buntscheckiger aussehen zu machen? Die weisse Farbe wird an jener Wollenverbrämung hervorgehoben, weil sie von besonderer Heiligkeit war. — Wenn es in Müller's Handb. der Arch. §. 336, 5, heisst: „auch die *νεβρὶς μαλλοῖς στεφομένη*, ein mit Wollenbüscheln besetztes Rehfell, erkennt man auf den Vasen", so steht sehr zu bedauern, dass auch nicht ein Beleg angeführt ist. Die *κισσωτὴ νεβρὶς* bei dem Agathias, welche Schöne (p. 86) in Zusammenhang mit jener behandelt, aber nicht mit Entschiedenheit zu deuten wagt, ist ohne Zweifel als pellis coronis hederaceis exornata zu denken, man vgl. die Statue bei Clarac T. IV, pl. 694 B, 1556 C, wenn die kreuzweise über der Nebris hinlaufenden Kranzgewinde auch nicht gerade von Epheu sind.

kannte: si quam habebant similitudinem nebrides villis distinctae cum hirtis illis tunicis (den χορταῖοι χιτῶνες), tamen maximopere discessisse putandae sunt eo, quod cirri essent longe rarius assuti, quam in tunicis Satyrorum (?) villorum quadam densitate insignibus. Diese Dichtigkeit der Zotteln oder Flocken findet sich allerdings auch in gewissem Maasse in einigen Fällen, wo wohl an künstliches Aufsetzen zu denken ist; hier lässt sich aber eine Regelmässigkeit wahrnehmen, wie sie in der Natur nicht Statt hat. So z. B. auf unserem Vasenbilde und wohl auch bei der Statue Gentili. Und in diese beiden letzten Kategorien möchten wir die meisten weniger deutlichen Darstellungen auf den Vasenbildern setzen, ohne übrigens flockige, weiche Wollgewebe von vornherein auszuschliessen. Auf der einen Wiener Vase (Laborde II, 39) erkennt man deutlich den hellgelblichen Grund der ledernen Anaxyriden, und die weisse Farbe der aufgesetzten Flocken. Weiss sind diese auch auf der anderen von Laborde bekannt gemachten Vase. Auf dem Originale des Prachtgefässes im Mus. Gregoriano dagegen erblickt man gelbe Zotteln auf weisslichem Grunde. In diesen Fällen sind die einzelnen Flocken stets von einer und derselben Farbe. Die Möglichkeit einer verschiedenen Färbung wird übrigens Niemand in Abrede stellen, der sich an die Buntscheckigkeit der Gewänder im Bakchischen Cultus erinnert.

Wir haben also bei den Anaxyriden in Bezug auf Stoff und Aussehen denselben Unterschied anzuerkennen wie bei dem mit ihnen auch in anderer Beziehung so genau zusammenzustellenden χορταῖος oder μαλλωτὸς χιτών. Beide Kleidungsstücke finden sich von gewöhnlichem, nur dem Nutzen, nicht der Pracht dienenden Stoffe und von feinerem sowie von kunstvollerer Arbeit. Jene Art des Chiton bezeichnet ursprünglich und hauptsächlich der Ausdruck χορταῖος, wie schon oben S. 92 fl., S. 99, 103 Anm., vermuthet oder bewiesen ist. Dahin gehört gewiss auch die Notiz bei Poll. VII, 60: Μασσαλιωτῶν δὲ ὁ χορταῖος —· τὸν δὲ χορταῖον τοὺς

προπώλας φορεῖν ὡς ἀγοραῖον Ἀριστοφάνης (Fr. CCLXXXIII) *ἔφη*, obgleich nach Poll. VII, 12, *προπώλης* bei Aristophanes in der Bedeutung von *ὁ τοῖς πιπράσκουσι προξενῶν* vorkam, und nach Bergk's Meinung gerade an jener Stelle. Dass jedoch dieses Wort auch von der eleganteren und weichlicheren Art gebraucht wurde, ist nach Dionys. Halicarn. VII, 72, glaublich, indem hier *μαλλωτοὶ χιτῶνες, οὓς ἔνιοι χορταίους καλοῦσι*, zugleich mit *περιβόλαια ἐκ παντὸς ἄνθους* als Tracht der Silene erwähnt werden. Hieher lässt sich auch die auf S. 99 erwähnte Glosse des Kyrillos nach der handschriftlichen Lesart ziehen, und so kann man die letztere noch auf eine andere Weise vertheidigen, welche noch passender ist als die von uns dort kurzhin angedeutete. Dieser auf einem Vergessen der ursprünglichen Bedeutung des Wortes *χορταῖος* beruhende, aber aus ihr leicht abzuleitende Gebrauch desselben wird übrigens von Dionysios selbst als selten bezeichnet. — Den Ausdruck *ἀμφίμαλλος χιτὼν* deutet man wohl zunächst: tunica utrimque villosa, wie schon Casaubonus (p. 108) gethan. Auch der so genannte Chiton kann aus Fellen bestehend gedacht werden, wenn sich auch die, welche im gewöhnlichen Leben Fellbekleidung trugen, zumeist mit einem Felle begnügt haben mögen, dessen rauhe Seite sie im Sommer nach aussen, im Winter nach innen kehrten. Inzwischen wird man wohl thun, die Ausdrücke *μαλλωτὸς* und *ἀμφίμαλλος χιτὼν* für gewöhnlich nicht auf Fellbekleidung zu beziehen. Poll. VII, 57, denkt nur an Wollarbeit und deutet das Beiwort *ἀμφίμαλλος* anders, indem er noch ausserdem zwischen ihm und dem einfachen *μαλλωτὸς* gar keinen Unterschied zu machen scheint: *τὸ δὲ ὕφαδρον ἱμάτιον παχεῖαν χλαῖναν κλητέον καὶ σίσυν, ὥςπερ τὸν ἀμφίμαλλον χιτῶνα δασὺν καὶ ἀμφίμιτον. Πλάτων δ' ἐν Ταῖς ἀφ' ἱερῶν καὶ μαλλωτὰς χλανίδας εἴρηκεν* (Fr. IV, Meineke, V. II, P. II, p. 617, wo aber minder richtig *χλαμύδας* geschrieben steht), *ὥστε οὐδὲν ἂν κωλύοι εἰπεῖν καὶ μαλλωτὸν χιτῶνα.* Hier

achte man auch auf die *μαλλωτὰς χλανίδας*, welche gewiss in bester Qualität von Milet kamen, vgl. Bähr z. Plutarch. Alcib. p. 193 fl. Da die *χλανὶς* ein leichtes, ganz besonders delikates Gewand war und gewiss nicht zum Schutz gegen den Winter getragen wurde, so erhellt auch so, dass die *μαλλωτοὶ* und *ἀμφίμαλλοι χιτῶνες* auch eine Kleidung der Weichlichkeit und der Eleganz waren. Dass die Zotteln auch bei Gewändern aus feinerem und kostbarerem linnenen Zeuge vorkamen, ersieht man aus Poll. IV, 73 fl.: *ἐν δὲ τῷ πέμπτῳ τῶν Σαπφοῦς μελῶν ἔστιν εὑρεῖν*

ἀμφὶ δ' ἄβροις εὖ λασίοις πύκασσεν·

καὶ φασὶν εἶναι ταῦτα σινδόνια ἐπεστραμμένα. Θεόπομπος δ' ἐν 'Οδυσσεῦσιν (Fr. IV, Meineke, V. II, P. II, p. 806) *ἐπὶ διακόνου ἔφη „λάσιον ἐπιβεβλημένος"· οὕτω δὲ καὶ νῦν καλοῦσιν τὰ μαλλοὺς ἔχοντα χειρόμακτρα ὡς ἀπὸ τῆς δασύτητος, ὥστ' οὐδὲν ἂν κωλύοι τὰς ὀνομαζομένας μαντήλας οὕτω καλεῖν.* Man vergleiche auch Erotian. Lex. Hippocrat. p. 244: *Λάσιον: ὀθόνιον, ὡς Θεόπομπος ἐν 'Οδυσσεῖ· καὶ 'Αρτεμίδωρος ὁ γραμματικὸς ἐν ταῖς λέξεσί φησι λινοῦν ὕφος δασὺ εἶναι.* Man wird an die Gausape erinnert, über welche W. A. Becker in den Nachtr. zum Augusteum, S. 46 fl., gehandelt hat. Beispiele eines enganliegenden weichwolligen Chitons bei zarten und eleganten Frauen auf Kunstwerken: an der Marmorstatue der Venus bei Clarac T. IV, pl. 593, 1290, aus Collect. Blundell, pl. 15, an dem Bilde der Helle bei Tischbein III, 2, Gall. myth. CII, 408. Hier ist das *ἐχέσαρκον χιτώνιον* unverkennbar, welches an den oberen Theil der Anaxyriden erinnert. In Betreff dieser mangelt es leider an unmittelbaren Zeugnissen der Schriftsteller, namentlich was die nicht aus Fellen verfertigten (Böttiger, Vasengem. III, S. 184 fll.) anbelangt. Wie jedoch Pollux *τὸν ἀμφίμαλλον χιτῶνα* als *ἀμφίμιτον* zu bezeichnen vorschreibt, so führt er anderswo (VII, 92) eine Stelle des Komödiendichters Krates an, in welcher *ποδεῖα τριμίτινα* erwähnt werden (Meineke,

V. II, P. I, p. 247). Ausserdem vergleiche man etwa noch was Philostratos Imagg. I, 30, über die Lyder sagt [1]).

Die Art, wie die Anaxyriden des Silen auf unserem Vasenbilde dargestellt sind, gehört zu den nicht wenigen Punkten, durch welche dieses kostbare Ueberbleibsel Griechischer Kunstübung unser Verständniss alter Kunst- und Schriftwerke fördert. Hier kann nur an ein Gewand gedacht werden, trotz einigen Anscheines, dass dasselbe etwa die eigene haarige Haut des Schauspielers sein könne. Bei ähnlichen Bildungen auf anderen Monumenten hat man Letzteres sehr häufig, ja fast durchgehends angenommen, obgleich es nicht verborgen bleiben konnte, dass eine diesem Silenfell ganz gleiche oder doch durchaus ähnliche Bedeckung der Glieder jenes Wesens sich mehrfach vollkommen sicher und deutlich als künstlicher Anzug kund thue. Unser Vasenbild weist darauf hin, dass es thunlich sei, alle Silendarstellungen, welche das Rauhe zusammenhängend über den ganzen Körper mit Ausnahme der Extremitäten ausgebreitet zeigen, als mit einem Gewande angethan zu betrachten. Auf die Dichtigkeit der Flocken kann es hiebei schon nach Schöne's oben (S. 119) mitgetheilter Bemerkung nicht ankommen. Ja

[1]) Sehr erwünscht kämen die von Ptolemäos (p. 153 ed. Montan.) als *μαλλοῖς γυναικείοις εἰς ἅπαν ἀναδεδεμένοι* bezeichneten Bewohner von Taprobane, wenn diese Worte auf „*μαλλωτοὺς* sive *χορταίους χιτῶνας*“, d. i. — nach der früheren Ansicht — die Art der Anaxyriden, welche wir auf den Bildwerken finden, zu beziehen wären, wie Bernhardy z. Dionys. Perieg. Vs. 703, p. 715, meint. Allein wenn wir auch sonsther von dem *γυναικεῖος κόσμος* der Einwohner von Taprobane im Allgemeinen Kunde haben, so bezieht sich doch jene Stelle ohne Zweifel auf das um den ganzen Kopf herumgehende, nach Weiberweise gelockte Haar, vgl. Eustath. z. Dionys. Perieg. Vs. 591, p. 219, 20 Bernhardy. Hieher gehören die Haarlocken, welche man öfters an Gefangenen auf den Reliefdarstellungen des Bakchischen Triumphzuges wegen des Sieges über die Inder erblickt, vgl. z. B. Millin's Gall. myth. LVIII, 240, LXI, 237, und Gerhard's Ant. Bildw., Taf. CIX, 2.

wer da erwägt, wie sehr die alten Künstler geneigt waren, in solchen Dingen viel mehr andeutend als ausführend zu Werke zu gehen, wird auch in Fällen, wo der Zusammenhang des Rauhen unterbrochen ist, die Möglichkeit der beabsichtigten Darstellung eines Kleidungsstückes nicht in Abrede stellen wollen, wie denn die erst erwähnte Statue Albani und der zweite Silen auf Taf. 1 von O. Jahn's Vasenbildern einen unzweifelhaften Beleg für die Richtigkeit dieser Behauptung giebt [1]). Nach jenen Ansichten haben wir das obige Verzeichniss (S. 95 fll.) aufgestellt. Es wird nicht überflüssig sein, wenn wir dieselben jetzt genauer zu begründen und weiter zu benutzen versuchen.

Zu der willigen Annahme einer natürlichen Haarbedeckung in allen Fällen, wo der Augenschein nicht ganz unmittelbar für einen künstlichen Anzug sprach, hat vornehmlich auch der Glauben beigetragen, dass eben diese Beklei-

---

[1]) Doch ist in Betreff solcher Darstellungen Vorsicht sehr anzuempfehlen. So bezeichnet Welcker in der Ausgabe des Müller'schen Handb. der Arch., §. 386, 5, den Silen auf der Vase im Mus. Borbon. IX, 29, als Papposilen d. h. als den g a n z behaarten oder in den rauhen Anzug gekleideten. Die Figur ist nur an dem Oberkörper rauh, auf der Brust und an dem linken Arme nicht einmal durchgehends. Das Rauhe hat, ganz anders wie es auf den übrigen Vasenbildern der Fall ist, das Ansehen natürlichen Haares. Will man solche Silene Papposilene in jenem Sinne nennen, so wird man — um einige Marmorstatuen hier nicht in Anschlag zu bringen — Figuren, wie die in Millin's Vas. II, 47, und die auf der Vase bei Raoul-Rochette, Choix de Peint. de Pompéi, p. 27, Vign., ebenso bezeichnen wollen, die letztere namentlich deshalb, weil das Costüm auf Weichlichkeit deutet und dazu weiche Anaxyriden besser zu passen scheinen können als ein thierisch rauh behaarter Körper. Und in dieselbe Kategorie fällt die Darstellung auf dem Marmorrelief bei Pistolesi, Vatic. V, 39, und ganz insbesondere die auf der Terracotta bei Canina, L'ant. Tusculo, t. LII, 2, und bei Campana, Ant. op. in plast., P. II, t. 45. Dabei kömmt es übrigens hauptsächlich auch darauf an, ob die Behaarung, wie man allgemein annimmt, als etwas durchaus Thierisches zu betrachten sei, oder nicht.

dung nichts Anderes wolle als Nachahmung der natürlichen Rauhhaarigkeit des Silen. Diese Meinung, von Visconti gehegt (s. oben, S. 98 Anm. 1) und namentlich von Welcker in kurzer, aber einsichtsvoller Andeutung begründet (Zeitschr. S. 533 fl.), ist allmälig zu einem Axiom der Kunstarchäologie geworden. Welcker meint, Silene wie „der mit kleinen Haarlocken ganz überdeckte Satyr" des Neapolitanischen Reliefs seien „vermuthlich allmälig entstanden, indem man stufenweise das Thierische durch unnatürlichen Haarwuchs steigerte." Er bemerkt, dass „mehrere Bildsäulen Silene vorstellen, die an Schenkeln und Beinen, auf den Schultern oder über den Bauch mit dichten krausen Haaren auf eine Art bedeckt sind, dass man wohl sieht, es sollte die Natur nicht nachgeahmt, sondern mit ihr gescherzt werden." Die reichhaltigste Zusammenstellung solcher Silenstatuen jetzt bei Clarac T. IV, pl. 729 fll. Einige Beispiele auch in den Denkm. d. a. K. II, 41 fll.; vgl. auch die Gemme II, 45, 576. Auf den bemalten Thongefässen findet sich Aehnliches nur sehr selten, ausser den in der letzten Anmerkung angeführten Vasenbildern etwa noch auf dem in Gerhard's Apul. Vasenb., Taf. II, und bei dem Marsyas in der Él. céram. II, 72.

Unter allen Beispielen sehe ich keines, welches dem Gedanken an Scherz mit der Natur Vorschub leisten könnte, mit etwaiger Ausnahme des von Clarac auf pl. 731, nr. 1759, aus Cavaceppi's Raccolta T. 1, t. 39, mitgetheilten. Hier haben wir einen Silen vor uns, dessen Beine und Unterarme sehr stark behaart, aber an mehreren Stellen, wie es scheint, symmetrisch abrasirt oder ausgerupft sind [1]. Das ist

[1]) Obige Bemerkung führt uns auf den seltsamen Alten mit dem gekrümmten Stabe in der einen und der Fackel in der anderen Hand auf dem Vasenbilde bei Tischbein III, 19, welcher doch wohl kein Anderer sein soll als der Silen. Dieser ist mit kahlem Kinn und Schädel dargestellt, nur in der Gegend des Wirbels scheint ein einzelner Haarbüschel zu sitzen. Das erinnert ganz an die Tonsur, wie sie noch jetzt im Orient gebräuchlich. Ist nun hierin etwas speciell

ohne Zweifel eine komische Figur und Caricatur. Vielleicht aber soll gerade auf diese Weise der Elegant und Weichling bezeichnet werden. In der That könnte es auffallend scheinen, dass *Λυδὸς οὗτος* gegen die Lieblingssitte seiner Nation, das Ausrupfen der Haare (*τίλλεσθαι*), so oft behaart vorkömmt, wenn es nicht bekannt wäre, wie viele und wie verschiedene Auffassungsweisen gerade in Bezug auf dieses Wesen im Schwange waren. — Dennoch lässt es sich nicht in Abrede stellen, dass auch die nur partielle Behaarung des Silen in der Ausdehnung, wie wir sie auf den Kunstwerken finden, eine sehr eigenthümliche Erscheinung ist, welche wohl zu der Annahme vollständiger Behaarung führen konnte. Wo finden sich bildliche Darstellungen des Herakles, des *μελάμπυγος*, welchem nach Ovid. Fast. L. II, Vs. 346, auch horrebant densis aspera crura pilis, die mit denen des theilweise behaarten Silen zusammengestellt werden könnten? Und wenn man auch in Betreff dieses Umstandes gelten lassen will, dass „der Gegensatz der durch Griechische Gym-

---

Skythisches (Passow im Wörterb. u. *σκαφίον*) anzuerkennen, etwa mit Bezug auf den Zusammenhang der Skythen mit den Thrakern und namentlich auf *τὴν ἀκρατοποσίαν Σκυθικὴν* (Athen. X, p. 427, wo besonders auch auf die Stelle des Achäos zu achten ist, vgl. Friebel, Satyrogr. p. 26 fll.)? Oder will man lieber nur an eine Bezeichnung des Barbarischen überhaupt denken? Von der ersteren Frage wünsche ich, dass sie vor Allem Gerhard's Beachtung auf sich ziehen möge in Betreff des Sileno Acrato auf der Vase bei Millin II, 53, vgl. Del Dio Fauno, p. 49. Diese jugendliche Figur, über welche oben S. 70, Anm., gesprochen ist (woselbst in Z. 3 für „eben erst" zu schreiben „noch nicht" und in Z. 4 *κηπίον* für *σκαφίον*), hat einen ähnlichen Haarbüschel auf dem kahlen Haupte und könnte somit, im Falle dass jene Frage bejaht wird, allerdings etwa als beabsichtigte Darstellung eines *Σάτυρος ἀκρατοπότης* oder auch *ἄκρατος* betrachtet werden, wenn nicht auch so noch unsere Erklärung des *κόννος* oder *σκόλλυς* genannten *μαλλὸς* (Hesych. s. v. *Οἰνιστήρια*) bei diesem Satyrknaben ebensowohl als bei dem durch Texier bekannt gewordenen Knaben die grössere Wahrscheinlichkeit zu haben schiene.



nastik geschmeidigten und geglätteten Körper mit der Asiatisch-Phrygischen Waldnatur“ in den nachahmenden Kunstwerken ausgedrückt sei (Böttiger, Kl. Schr. II, S. 355), so hält eine solche Erklärungsweise doch durchaus nicht Stich, sobald als man einen vergleichenden Blick auf die Satyrn wirft. Diese stehen in Bezug auf die „Waldnatur“ dem Silen wenigstens durchaus gleich, und, wenn man auf das „Asiatisch-Phrygische“ Etwas geben will (was mir unthunlich scheint), ebenfalls, vgl. Lucian. Deor. conc. C. 4. Sehen wir uns ferner bei den Schriftstellern um, so finden wir zahlreichere, oder (da ja möglicherweise der Silen unter den Satyrn zuweilen mit einbegriffen sein könnte) wenigstens ebenso viele und gewichtige Stellen über die Rauhhaarigkeit der Satyrn als über die des Silen. An diesem erwähnt Calpurnius, Ecl. X, Vs. 31, horrentes pectore setas, und das, aller Wahrscheinlichkeit nach, noch dazu in Bezug auf ein Kunstwerk. Der Silene (die Mehrzahl wohl zu bemerken!) gedenkt Nonnos Dionys. XIII, 45, als *δασυκνήμοιο γενέθλης*, der Satyrn dagegen Vs. 44 als *λασίων*, eine Bezeichnung der Rauhigkeit, welche für umfassender gelten kann als jene, hier jedoch gewiss nicht so zu deuten ist. Ausserdem vergleiche man in Betreff der Satyrn im Allgemeinen: Heraclid. de incredib. 25 und das Schol. z. Plat. Sympos. p. 53, 215 [1]), an welchen Stellen als Grund der Behaarung die Unterlassung des Badens angegeben wird, Aelian. Hist. anim. XVI, 21, die Bezeichnung als *θῆρες, τράγοι* (mit der Erklärung im Etym. magn. p. 764, 5 fll.), minder die als *ἵπποι*, weil sie sich hauptsächlich nur auf den Schwanz bezieht — wie ja auch bei dem Philostratos, Imagg. I, 22, die Satyrn aus-

---

[1]) In dieser Stelle: *Σάτυροι — οἱ, διὰ τὸ ἐν ὄρεσιν οἰκεῖν ἀλουτοῦντες, τράγων σκέλη καὶ τρίχας νομιζόμενοι ἔχειν παραδέδονται* — ist das Wort *σκέλη* gewiss als verdorben zu betrachten und in *σκύλη* zu ändern; nicht weil den Satyrn, zumal bei einem Schriftsteller dieser Art, überall nicht hätten *τράγων σκέλη* zugeschrieben werden können, sondern weil das hier ganz widersinnig sein würde.

drücklich nur *τὸ ἐπὶ τὰ οὐραῖα ἵπποι* heissen, vgl. noch Pausan. 1, 23, 7 [1]) —, ebensowenig die Bezeichnung von Affen als *τίτυροι* oder satyri, Casaubonus z. Theophrast. Charact. 6, de sat. poes. p. 37 fl., mit den Anm. des Crenius. Betrachten wir nun die bildlichen Darstellungen der Satyrn, so finden wir die Rauhhaarigkeit nur ganz ungemein selten und nur in sehr geringem Maasse angedeutet. Am meisten noch auf dem oben S. 97 angeführten Relief des Mus. Borbonico, an den Schenkeln einer Figur; minder schon an den Statuen bei Clarac T. IV, pl. 705, 1677, pl. 722, 1734, und ebenfalls an den Schenkeln. Bei den Satyrn dienen namentlich jene *φήρεα* (Casaub. p. 64 fll.), auch wohl thierisch geformte Abzeichen des Geschlechts (Müller, Handb. §. 385, 2), zur Bezeichnung dessen, worauf nach Angabe einiger Schriftsteller sonst die Behaarung zu beziehen ist. Und nicht häufiger kömmt diese vor bei den Silenen (diese als alte Satyrn genommen und dem Silen gegenübergestellt); etwa nur auf dem Apulischen Vasenbilde des Berliner Museums, denn rücksichtlich des in den Vasen Millin's ist die Meinung dieses Gelehrten (T. II, p. 68), dass nicht der Silen, sondern ein Silen vorgestellt sei, trotz des Mangels der Glatze keineswegs sicher. Also der Silen ist es, welcher vorzugsweise zum Theil behaart dargestellt wurde. Derselbe ist es, wie wir weiter unten sehen werden, welcher hauptsächlich mit der haarigen oder flockigen Tracht am ganzen Leibe oder, wie gewöhnlich angenommen wird, ganz behaart oder rauh vorkömmt. So scheint die Ansicht, dass die vollständige Rauhigkeit auf einer Steigerung der theilweisen beruhe und dass die entsprechende Bekleidung wiederum nur zur Andeutung jener

[1]) Wenn Pausanias in Bezug auf den Namen der *Σατυρίδες* genannten Inseln berichtet: *εἶναι δὲ τοὺς ἐνοικοῦντας καὶ πυῤῥοὺς καὶ ἵππων οὐ πολὺ μείους ἔχειν ἐπὶ τῶν ἰσχίων οὐράς*, so wird doch Niemand wegen der Erwähnung der Rosse das Wort *πυῤῥὸς* lieber von Haaren am ganzen Leibe als entweder von der Hautfarbe oder von den Haaren am Kopfe verstehen wollen.

diene, noch mehr begründet als zuvor. Aber die partielle Behaarung findet sich hauptsächlich nur bei einer freilich sehr vorwiegenden Classe der Darstellungen des Silen, da, wo er als feister, schwammiger Schlemmer vorgeführt ist und meist auch mit dem Weinschlauche erscheint. Was die Ausnahmen anbelangt, so kann man, wo nicht Nachlässigkeit (oder wie man es nennen will) von Seiten des Künstlers vorauszusetzen ist, an jenes *τίλλεσθαι* der verzärtelten Weichlinge denken: eine Erklärung, die besonders zulässig ist wo sich die Haarlosigkeit bei weichlich eleganter Kleidung oder sonstiger grösserer Eleganz des Aussehens findet. Bei den svelten, muskulösen, edeler gedachten Silengestalten, deren Blüthe der Borghesische Dionysoswärter zu Paris ist (Denkm. d. a. K. II, 35, 406), kömmt jene Behaarung nicht vor. Dies ist vornehmlich zu beachten. Ueberall handelt es sich hier nicht um den Gegensatz von Asiatischem und Europäischem, nicht um die Hervorhebung des Thierischen, nicht einmal hauptsächlich um die Charakteristik der Wald- und Bergnatur; sondern der Grund der Verschiedenheit in der Behaarung, wie sie bei den alten Künstlern beliebt war, ist wesentlich physiologischer Art. Auch in der Natur lässt sich die Beobachtung machen, dass svelte und muskulöse, überhaupt recht männliche Männer bei weitem nicht so regelmässig rauh sind, als weichlichere Naturen, ganz besonders aber als solche Gestalten wie der Sauf- und Schlauchsilen; wie auch, was das andere Geschlecht anbelangt, sich Haare im Gesicht und auch am Leibe nicht sowohl bei den vollkommen weiblichen Naturen, als bei denen zeigen, deren Körper nicht normal sind. Wenn nun aber die genauere Betrachtung des männlichen Körpers nach der Natur ferner auch zeigt, dass selbst eine vollständige Behaarung nichts eigentlich Naturwidriges und durchaus Thierisches ist, so können wir dieselbe doch für den Silen in Bezug auf die Werke der bildenden Künste nicht zugeben. Die vollständige Rauhigkeit konnte zu leicht als übertriebener

Ausdruck des Thierischen erscheinen. Und sie sollte bei den alten Künstlern in Betreff des Silen so sehr beliebt gewesen sein, der, obwohl in einer gewissen Auffassungsweise recht gemein, doch auch wieder ein ganz anderes Wesen hatte, und selbst in seiner Erniedrigung im Kreise des Dionysos den ersten Platz nach dem Gotte einnahm, obwohl mit Theilen von Pferd [1]) und Stier [2]), von Bock [3]) und Esel [4]) ausgestattet, doch nie auch nur zur Hälfte thie-

[1]) Vgl. Welcker, Nachtrag, S. 217. In den bildlichen Darstellungen besonders in der Bildung des Schwanzes hervorgehoben. Die „Pferdefüsse" (Gerhard, Auserl. Vasenb. Th. I, S. 184, zu Taf. LVI, 1), welche Campanari für Eselsfüsse hielt, dürften, nach der Zeichnung zu urtheilen, vielleicht überall nicht einmal als thierische zu betrachten sein. Pferdeohren giebt Jahn, Vasenb. S. 10, dem ersten Silen auf Taf. I, wie Lanzi p. 93 den Satyrn in weiterem Umfange (?).

[2]) Vgl. Welcker, a. a. O., S. 215. Stierfüsse des Silen (Nonn. XIX, 305) in den Auserl. Vasenb. Taf. LII, nach Gerhard's nicht unwahrscheinlicher Deutung, Th. I, S. 180 (obwohl auf der Vase bei Inghirami V. F. II, 109, 1, alle Silene diese Fussbildung haben), und sonst, vgl. Gerhard, Anm. 36. Der Silen mit Stierhörnern, Nonn. XIX, 342, ist auf den Monumenten noch nicht nachgewiesen; man wird in dieser Beziehung den Bildwerken, welche gewöhnlich auf den bärtigen Dionysos, den Acheloos, Flussgottheiten überhaupt, bezogen werden, eine genauere Betrachtung zuwenden müssen.

[3]) Vom Bocke hat der Silen hauptsächlich die Ohren, wie auch die Satyrn (Hesych.: *Τράγους· Σατύρους, διὰ τὸ τράγων ὦτα ἔχειν*), aber nicht selten auch noch mehr in der Behandlung des Kopfes. Ein Hauptbeispiel bei Stackelberg, Die Gräber der Hell. Taf. XXI, 1, vgl. S. 17: „Haupt mit glattnasigem Bocksgesicht, vorragendem Mund, zottigem weissen Ziegenhaar und Ziegenbart." Selbst der Bockschwanz kann ihm auf Bildwerken nicht durchaus abgesprochen werden, vgl. Denkm. d. a. K. Bd. II, H. 3, S. 19, zu n. 406.

[4]) Vgl. Creuzer, Symbol. IV, S. 50 fll. (der dritten A.) und Schwenck im Rhein. Mus. 1839, S. 551, auch in der Mythol. der Griech. S. 407. Die Bildwerke anlangend, kommen die Eselsohren bei dem Silen mehrfach vor, obwohl deutlich erst auf späteren Werken, namentlich auf dem Relief Denkm. d. a. K. II, 42, 508, wo sie niederhängen. Mit Eselsohren haben wir uns wahrscheinlich auch den Silen des Lukianos,

risch gebildet wurde, während ein tiefer stehendes Wesen dieses Kreises, der nach unten vollständig als Thier gestaltete Pan, nie ganz behaart erscheint und dasselbe rücksichtlich der Kentauren gilt, ja während der regelmässig mit dem Stierkopf gebildete Minotauros, die am meisten thierische Mischgestalt Griechischer Sage und Kunst, häufig auch mit dem Stierschwanz, seltener aber mit den Stierklauen und den Flecken, welche doch wohl das Fell andeuten sollen, dargestellt ist (Stephani, der Kampf zwischen Theseus und Minotauros, S. 80, und im Einzelnen, S. 69, 73, 77). Eher würden wir für Bakchische Mummereien und für das Theater die haarigen Anaxyriden als zur Andeutung der Behaarung des Silen dienend gelten lassen, in ähnlicher Weise wie bei dem Polyphem, s. oben S. 78, Anm., in Betreff dessen wir dasselbe ebenfalls nicht auch für die Werke der bildenden Künste zugeben, wie denn auch die Ueberbleibsel derselben keinen rauhen Polyphem zeigen und des Philostratos Beschreibung Imagg. II, 18: *στέρνον τε καὶ γαστέρα, καὶ τὸ ἐς ὄνυχα ἧκον, λάσιος πάντα* — ohne Zweifel phantastische Uebertreibung an die Stelle der kahlen Wirklichkeit setzt. Den Einwurf, warum denn nicht auch die Satyrn so vorgeführt seien, könnte man etwa so zurückweisen, dass man nur an den Silen in einer Auffassungsweise dächte, in eben der, in welcher er auf den Kunstwerken vorzugsweise behaart erscheint, und dass man annähme, die bildende Kunst sei mehr als die Volksvorstellungen für das theatralische Costüm maassgebend gewesen. Hier würde man denn auch den Satyrschurz, wie er in den meisten Fällen auf unserem Vasenbilde dargestellt ist, zur Vergleichung herbeiziehen können, indem man geltend machte, dass der rauhe Schurz die Behaartheit der von ihm bedeck-

---

Bacch. C. 2, *ὦτα μεγάλα ὄρθια ἔχοντα*, zu denken. Aber ebensowohl können diese Ohren schon auf Vasenbildern des älteren Stiles angenommen werden, man vergleiche z. B. mit jenen Worten den Silen in Gerhard's Auserl. Vasenb. I, 37, 2.

ten Körperstelle andeuten solle, vgl. W. G. Becker, August. II, S. 73, wie der Schwanz und das männliche Glied sich auf diese beiden Dinge an dem Körper der wirklichen Satyrn bezögen. Und dasselbe gilt ja ohne Zweifel auch von dem Schwanz und dem Glied an den Anaxyriden des Silen. Diese Vergleichung des Satyrschurzes giebt den Ausschlag. Gegen die Annahme, dass derselbe eigentlich oder auch nur hauptsächlich zur Bezeichnung der Behaarung der mit ihm bedeckten Stelle des Körpers dienen solle, spricht schon der Umstand, dass jener Schurz mehrfach nicht behaart ist, in einem Falle selbst auf unserem Vasenbilde, in allen auf dem bei Tischbein I, 39, Denkm. des Bühnenw. Taf. VI, 3. Es liegt auf der Hand, dass er — um von Anderem hier nicht zu sprechen — wesentlich dazu diente, Phallos und Schwanz zu tragen und den Zuschauern vor die Augen zu bringen. Dasselbe gilt von den Anaxyriden des Silen und Glied und Schwanz an ihnen. So gewiss aber als der Schurz der Satyrn keineswegs bloss durch jenen Umstand bedingt ist, auch nicht etwa nur zur Bedeckung der Schaam diente, wie bei den Agonisten zu Olympia bis gegen die Zeit des Thukydides (I, 6), vgl. Böckh., Corp. Inscr. I, p. 555, bei Tänzerinnen Athen. XIII, p. 607, c, Panofka Bild. A. L. Taf. XII, 4 und 5, aus Mus. Borb. VII, 58, und Millin's Peint. II, 88, u. s. w., sondern zugleich eine den Satyrn als solchen zustehende Tracht war, eben so sicher sind auch jene haarigen oder flockigen Anaxyriden für ein dem Silen als solchem eignes Kleidungsstück zu halten. Um dieser Ansicht den letzten Grad der Sicherheit zu geben, machen wir darauf aufmerksam, nicht sowohl dass die Art der Darstellung des Haarigen oder Flockigen an den Anaxyriden namentlich auf den Vasenbildern nur als eine sehr unvollkommene Nachbildung eigentlicher Haare an dem Körper betrachtet werden könnte — ein Umstand, welcher um so weniger ganz unberücksichtigt bleiben darf, als wenigstens aus einem Beispiele (s. oben S. 123, Anm.) erhellt, dass auch die Vasen-

maler das eigentliche Haar am Leibe sehr wohl ganz naturgemäss darzustellen verstanden —, als dass der Silen auch mit Anaxyriden angethan vorkömmt, die von anderer Arbeit sind und des Gliedes sowie des Schwanzes entbehren. So, und zwar in durchaus unverkennbarer, sicherer Weise, auf dem Sarkophag in der Kathedrale zu Cortona in den Denkm. d. a. K. II, 38, 443, und in der Arch. Ztg. 1845, Taf. XXX, vgl. S. 85, wo Gerhard die Bekleidung mit „kurzem Chiton und Anaxyriden" als „ganz ungewöhnlich" ansieht, nach dem bisherigen Stande der Forschung auf diesem Gebiete nicht ganz mit Unrecht [1]).

Hieran knüpfen wir zunächst folgende Untersuchung. „Der so gebildete oder gekleidete Silen ist es vielleicht, welcher im Satyrspiel der Pappos oder Papposilenos hiess: wenigstens hatte diese Charaktermaske ein thierischeres Ansehn eigenthümlich." Diese mit lobenswerther Vorsicht geschriebenen Worte Welcker's fanden zunächst ungetheilte Billigung von Seiten Gerhard's (Del Dio Fauno, p. 19) und, trotz Thiersch's, freilich nicht weiter begründeten Ausspruchs im Kunstblatte, 1845, S. 419: „dass der ganz haarichte Silenusgeselle der Papposilenus sei, weil ihn Pollux als thierischer denn die andern bezeichne, bleibe schwankend", allgemeinen Eingang, in der Weise, dass Müller im Handb. der Arch. §. 386, 5, als ausgemachten Satz hinstellte: „Papposilene nannte man unter den Figuren des alten Satyrdrama's die ganz behaarten und bärtigen Satyrgestalten", und dass E. Braun in den Annali, VIII, p. 185 fl., eine solche rauhe Figur, deren Bezug auf den Marsyas ihm nicht entging, als Silenopappo bezeichnete und betrachtete. Unsere obige Darlegung beweist die Richtigkeit des von Thiersch

[1]) In Betreff jenes aus der Exomis und den Anaxyriden bestehenden Costüms ist der Silen durchaus zusammenzustellen mit dem fussfälligen Indischen Könige auf dem in den Denkm. d. a. K. unter dem erwähnten abgebildeten Relief aus Gerhard's Ant. Bildw., Taf. CIX, 1, so wie auf dem entsprechenden ebenda, nr. 2.

erhobenen Zweifels. Ja es stellt sich heraus, dass das enganliegende Gewand, weit entfernt auf das Thierische hinzudeuten, als ein Zeichen der Weichlichkeit, in den meisten Fällen sogar der Eleganz und des Luxus zu betrachten sei. Nur auf diese Weise erklärt es sich auch, wie es kömmt, dass die Anaxyriden, was die dämonischen Wesen des Dionysischen Kreises anbelangt [1]), allein bei Silenen und ganz besonders bei dem Silen gefunden werden, nie bei den Satyrn, der jüngeren und in sofern weniger weichlichen Classe dieser Thiasoten des Dionysos, welche zugleich auch in der sonstigen Bekleidung an Eleganz und Luxus hinter der älteren und namentlich hinter dem Silen, wenigstens im Allgemeinen, zurücksteht. — Dennoch ist es unzweifelhaft, dass jene rauhe Figur in den meisten Fällen den Silenopappos angehe [2]), und zwar wie er bei den Mummereien des Gottesdienstes und auf dem Theater auftrat: Letzteres weil das Kleid mit dem Gliede und Schwanze daran offenbar auf eine Mummerei zurückweist (woraus aber nicht folgt, dass die Scenen, in welchen die Figur erscheint, sich unmittelbar auf Mummereien beziehen, vgl. oben S. 36); Ersteres weil der Silenopappos ganz derselbe ist als der Silen (s. oben S. 15 und 29) und die betreffende Figur der Bildwerke häufig entschieden das Aussehen dieses Wesens hat; Beides weil der Silenopappos ohne Zweifel ebensowohl unter den Satyrn im Drama die wichtigste Person war als im Thiasos des Diony-

[1]) Dieser Zusatz, weil jene Kleidung sich auch bei menschlichen Figuren im Dienste des Gottes findet, s. oben S. 115 fll. Eine eigenthümliche Erscheinung ist der Behoste auf dem Vasenbilde bei Tischbein II, 56: allem Anscheine nach ein Bakchant. Dabei die Bemerkung, dass Dionysos selbst nie mit Anaxyriden gefunden wird, wenigstens nie mit vollständig ausgeführten; auch nicht auf dem Vasenbilde in den Denkm. d. a. K. II, 38, 447, wie schon Panofka richtig eingesehen hat. Die Erklärung dieses Umstandes liegt nahe.

[2]) Ausser den entschiedenen Marsyasdarstellungen kann mit Grund nur das Silenenpaar auf der Vase bei Millin anders bezogen werden, welches sich auch durch den grossen Phallos auszeichnet.

sos, hier und dort der älteste, der grösste Weichling und auch Elegant, und also schon aus diesen Gründen vorzugsweise in jener Figur zu suchen sein wird. Was wir eben vom Aussehen dieser sagten, bezieht sich hauptsächlich auf die Statur. Wir sehen in den meisten Fällen jenen *βραχὺν πρεσβύτην ὑπόπαχυν*, jenes *μεθύον σμικρὸν γερόντιον* (Lucian. Bacch. C. 2 und 3), jenes *παππίδιον*, wie Dionysos den Silen bei dem Julianos anredet (Rambach zu Casaubonus, p. 104, Anm. b) — wohl nicht nur in jener Hypokorismos genannten Redeform (Creuzer, Studien, Bd. II, S. 315, Anm. 15), sondern auch weil das „Väterchen" von sehr kleiner Statur war — so zwar, dass in jenen Fällen die Kleinheit des Körpers durchgängig, die Dicke aber und die Trunkenheit nur einige Male hervorgehoben ist. Daneben finden sich unter den Figuren, von denen wir reden, auch schlankere, stattlichere Gestalten. Dahin gehört z. B. die auf unserem Vasenbilde und dem des Mus. Gregoriano, die Statue Gentili und die in Athen befindliche. Aber auch diese Beispiele bezieht man richtiger auf den Silen, als auf Silene. Es frägt sich sehr, ob die Ansicht über die Körperbeschaffenheit des Silen, welche sich bei dem Lukianos findet, die ursprüngliche, selbst ob sie in der ersten Blüthezeit der Griechischen Kunst die vorwiegende gewesen sei. Wer nicht glaubt, dass der Silen von Ursprung nichts Anderes als irgend ein Aegyptischer kurzer und dicker Unhold sei, auch nicht, dass aus den Worten des Pausanias 1, 23, 6: *ἔστι δὲ λίθος οὐ μέγας, ἀλλ' ὅσον καθίζεσθαι μικρὸν ἄνδρα· ἐπὶ τούτῳ λέγουσιν, ἡνίκα Διόνυσος ἦλθεν ἐς τὴν γῆν, ἀναπαύσασθαι τὸν Σιληνόν* — Etwas für ein höheres Alter jener Ansicht folge, der wird nach genauerer Durchmusterung des Denkmälervorraths wohl der Meinung beipflichten, dass die besagte Gestalt dem Silen erst allmälig zu Theil geworden sein möge. Wie schwer es meist hält, auf den archaischen Vasenbildern den Silen von Silenen zu unterscheiden, wird ein Jeder wissen, der den Versuch dazu gemacht hat. Zu

der Zeit des Platon mag jene Bildungsweise, nach Sympos. p. 215, 13, zu urtheilen, nicht ungewöhnlich gewesen sein. Auch verdrängte sie andere keinesweges, ja die diametral entgegenstehende nicht, wie der Borghesische Silen zeigt. Und wie diesen Niemand für einen beliebigen Silen oder Satyr ausgeben wird, eben so sicher und noch sicherer führt die Uebergabe des Bacchuskindes an die Silenfigur auf der Vase des Mus. Gregor. auf die Anerkennung des Papposilen. Auch die beiden genannten Statuen stellen diesen sicherlich vor, obgleich Ficoroni wegen der ersteren Bedenken hatte. Nehmen wir noch den schon oben beigebrachten Grund hinzu, warum die Deutung der rauhen Figur der Bildwerke auf den Silen überall schon an sich die grösste Wahrscheinlichkeit habe, wo nicht augenfällige Umstände dagegen sprechen, so bedarf es kaum der Bemerkung, dass die abweichende Bildung hie und da auch durch die Annahme des Bezuges auf die Persönlichkeit eines bestimmten Schauspielers erklärt werden könnte, wie ganz besonders in Betreff unseres Vasenbildes. Sonst haben jene Figuren im Einzelnen zuweilen gar Nichts an sich, was ein genügendes Kriterium hergeben könnte zur Unterscheidung des Papposilen von anderen Silenen. Das „wilde thierische Aussehen", welches Gerhard, Text zu den Ant. Bildw. S. 299, an dem Silen auf dem ehernen Helme bemerkt, und rücksichtlich dessen, was die Behandlung des Kopfes anbelangt, der von Jahn (S. 10) ausführlicher beschriebene den nächsten Platz einnimmt, findet sich vollkommen in demselben Maasse bei Silenfiguren, welche den Papposilen nicht vorstellen können. Mehr ist auf die würdigere oder menschlichere Bildung des Kopfes zu geben, die sich noch häufiger findet als jene. In den Fällen, wo an der betreffenden Figur menschliche Ohren erkennbar sind, dürfen diese wohl meist — denn immer wage ich noch nicht zu sagen — als für den Silen entscheidend betrachtet werden, vgl. Gerhard, Del Dio Fauno

p. 43, Anm. 84, und Beschreib. d. St. Rom II, 2, S. 193 [1]). Jene minder thierische Bildung hängt damit zusammen, dass die betreffenden Bildwerke alle aus der späteren Griechischen oder aus Römischer Kunstzeit stammen; zum Theil auch mit der Technik der Kunstgattung, welcher sie angehören. Unter den Vasenbildern findet sich nicht eins von dem älteren Stile, dem die barocken Caricaturen so eigenthümlich sind. Auf Dasein und Beschaffenheit oder Mangel des Schwanzes ist Nichts zu geben. Silen kömmt auf den Kunstwerken mit und ohne Schwanz vor. Letzteres ist gewiss nicht das Ursprüngliche, wie W. G. Becker im August. II, S. 72 meint, sondern augenscheinlich späterer Gebrauch. Wie hoch die Erwähnung des Schwanzes bei den Schriftstellern hinaufgehe, hat schon Creuzer in den Studien II, S. 310, auseinandergesetzt. Das „Satyrschwänzchen", welches Böttiger (Amalth. III, S. 187) dem Silen „auf keinem ächt-antiken Bildwerke" zugestehen wollte — wenn er nicht gar an den Schwanz überhaupt dachte —, haben sogar die beiden ihm sonst wohlbekannten, mit dem rauhen Kleide angethanen Silene im Tischbein'schen Vasenwerke, deren Schwänze erkennbar sind, was mehrfach nicht der Fall ist, leider auch in Betreff der Figur auf unserem Vasenbilde nicht.

Aber was wird nun aus der Bemerkung des Pollux, dass

---

[1]) Schon früher handelte W. G. Becker im August. II, S. 72, über denselben, keinem Zweifel unterliegenden Umstand, aber seine Anführungen beruhen nicht auf Autopsie und sind entweder geradezu falsch oder misslich. Eine umfassende, auf genauer Prüfung der Originale basirte Untersuchung fehlt noch. Manchmal scheinen die Ohren menschlich zu sein, sind es aber in der That nicht durchaus. So ist selbst das eine von den beiden Beispielen, welche Gerhard in seiner so gründlichen Beschreibung des Vaticanischen Museums anführt, Mus. Pio-Clem. VI, 9, 1, und danach in den Denkm. d. a. K. II, 41, 495, nicht recht passend, wie ich nach Autopsie im Interesse der Sache bemerke, indem die Ohren allerdings nicht gespitzt, aber auch nicht rein menschlich sind; getreuer als die auch in anderer Beziehung fehlerhafte Abbildung bei Visconti ist die bei Pistolesi V, 53.

der Papposilen ein thierischeres Aussehen habe, als die andern Satyrmasken (s. oben, S. 39)? Man höre den Casaubonus (p. 104): Papposileno vultum concinnabant a longaevitate horribiliorem, et prope ferinum. Dass Pollux nur von der Maske rede, ist schon von vornherein das Wahrscheinlichere. Ob übrigens das Thierischere derselben bloss in den charakteristischen Zeichen des höheren Alters lag? Man fühlt sich geneigt beizustimmen, wenn man bedenkt, wie denn doch der Silen immer eine höhere Natur ist als seine Gesellen. Aber wozu in diesem Falle überall die Hervorhebung des Thierischen? Ich meine, dass das wohl begründet sei, insofern bestialisches Wesen bei hohem Alter eine viel unnatürlichere und deshalb auch widrigere Erscheinung ist, als bei der Jugend, und dass es sehr passend war, wenn dieser Eindruck grösserer Widrigkeit in sittlicher Beziehung einen adäquaten Ausdruck fand durch stärker hervorgehobenes thierisches Aussehen der Maske. Ausserdem ist der Silen der Repräsentant seiner Raçe (Diodor. III, 71), und schon in dieser Beziehung war es angemessen, die körperlichen Eigenthümlichkeiten derselben bei ihm besonders auszubilden und hervorzuheben. Das findet sich nun wirklich zuweilen selbst in den Vasenbildern, vgl. Gerhard, Auserl. Vasenb., Th. 1, S. 180 zu Taf. LII, und S. 184 (?). Ueber die einzelnen thierischen Bestandtheile einer solchen Maske vergleiche man die obigen Zusammenstellungen, S. 129 fl. Was in Betreff der Eselsohren des Silen auf der Attischen Bühne beliebt gewesen, ob dieselben etwa als ein Prärogativ des Midas (Welcker, Nachtr., S. 301, Bergk, Arch. Ztg., N. F., 1847, S. 135 fll.) zu betrachten seien, wissen wir nicht zu sagen. Bekannteres übergehend, machen wir nur rücksichtlich der Haartracht noch aufmerksam auf die Art, wie dieselbe auf archaischen Vasenbildern oft dargestellt wird, als perückenähnlicher, dichter und lang herabfallender Aufsatz, so dass Creuzer (Z. Gall. d. a. Dram. S. 106, A. 166), aber mit Unrecht (vgl. auch Nonn. XXIII, 214), an borstige Thierfelle

dachte. Obiges gilt übrigens nur für die Fälle, in welchen der Silen an Gemeinheit der Gesinnungsart und der Neigungen sich von dem *γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν*, den Satyris protervis, wie Horatius (A. P. Vs. 233) die des Theaters bezeichnet, nicht wesentlich unterschied. Dass er jedoch „häufig besser wie sie, seinem eigentlichen mythologisch-religiösen Charakter gemässer dargestellt worden“, hat schon Welcker (a. a. O. S. 337) bemerkt, und wir haben es bei keiner Gelegenheit verabsäumt, die Mannigfaltigkeit in der Auffassungsweise des Silen auf dem Theater im Verlaufe der Zeit anzudeuten und darzulegen. Dass die Maske dabei nicht dieselbe blieb, versteht sich von selbst. Ja wir tragen kein Bedenken, dem Pollux gegenüber zu behaupten, dass die Silensmaske manchmal nichts eigentlich Thierisches an sich gehabt habe. Lässt sich ja auch sonst in Betreff dieses Schriftstellers darthun, dass seine Angaben nach einzelnen Fällen gemacht sind; wobei zugegeben werden kann, dass die Fälle, in welchen jene Maske das von ihm angedeutete Aussehen hatte, in der früheren Zeit die Regel ausgemacht haben mögen.

Die Mannigfaltigkeit der Auffassungsweise des Silen geht auch aus dem vielfach verschiedenen Costüm hervor, welches ihm bei den Schriftstellern und namentlich auf den Monumenten gegeben ist. Indem wir uns zu deren Betrachtung wenden, um auf diese Weise weitere Aufschlüsse über das Costüm des Theatersilen zu erhalten, wird es das Zweckmässigste sein, zunächst die Beispiele ins Auge zu fassen, in welchen der Silen mit der rauhen Kleidung erscheint.

Dabei haben wir zuvörderst noch eine Schuld abzutragen. Wir haben oben, S. 93, in Abrede gestellt, dass das den ganzen Körper bis auf die Extremitäten eng einschliessende Kleidungsstück, so wie es auf unserem Vasenbilde und anderen Bildwerken erscheint, der von den Schriftstellern erwähnte *χορταῖος*, *μαλλωτός*, *ἀμφίμαλλος χιτὼν* sei, dabei vorläufig an die Anaxyriden erinnert und uns dieses

Namens während der folgenden Untersuchungen der Kürze und grösseren Deutlichkeit wegen einstweilen bedient. — Dass es aber mit jener Behauptung seine vollkommene Richtigkeit habe, geht auch aus folgendem Umstande hervor. Liest man bei dem Pollux den Abschnitt über die *σκευὴ τῶν ὑποκριτῶν*, IV, 115 fll., so findet man auch nicht eine Spur der Anaxyriden oder, wenn dieser Name jenem Kleidungsstücke nicht eigentlich zukommen sollte, des eigenthümlichen Ausdruckes für dasselbe; obgleich es, wie namentlich die Komödiendarstellungen auf Bildwerken zeigen, auf dem Theater sehr gewöhnlich war, obgleich wir sonsther und namentlich auch gerade durch das Onomasticon wissen, dass die eigentlichen Anaxyriden in den Tragödien vorkamen (s. oben S. 110) und die Tiara unter den *ἐσθῆτες τραγικαὶ* mit aufgeführt wird. Daher ist ohne allen Zweifel der *χορταῖος, χιτὼν δασύς, ὃν οἱ Σειληνοὶ φοροῦσιν*, nicht von der den Anaxyriden ähnlichen Bekleidung zu verstehen. Auch die andere Stelle, an welcher *ὁ χορταῖος* erwähnt wird, VII, 60, spricht für unsere Ansicht. Nachdem in §. 59 über die *ἀναξυρίδες* bis zu Ende gehandelt ist, werden Kleidungsstücke ganz anderer Art erwähnt: die *βασάρα*, der *κύπασσις*, der *μυωτός*, dann der *χορταῖος* und im Zusammenhange damit die *ζειρά*, die ersten alle *χιτῶνες*, das letzte *εἴτε περίβλημα εἴτε ἔνδυμα*. Schon hieraus folgt, dass weder die *ζειρά* — wie auch wohl angenommen ist, z. B. von Böttiger (Vasengem. III, S. 185 fl., Anm.) — eine Hose, noch der *χορταῖος* hosenähnlich gewesen. Ueber die Beschaffenheit der *ζειρὰ* kann nach aufmerksamer Lesung der Stellen des Xenoph. Exped. Cyri VII, 4, 4, Herod. VII, 75, Harpocrat. s. v., auch nicht der mindeste Zweifel Statt finden. Man lasse sich nicht dadurch irre führen, dass der *χορταῖος* bei dem Pollux als Tracht der Massalioten bezeichnet wird, die ja unter den behosten Galliern wohnten. Als eigentlich barbarische Tracht erscheint er an der Stelle allerdings. Daraus folgt aber noch nicht, dass der Ausdruck

χορταῖος χιτὼν zur Bezeichnung von Hosen oder einer hosenähnlichen Kleidung diene; selbst wenn auch zugegeben wird, dass neben dem χορταῖος bei den Massalioten und sonst meist auch Hosen getragen seien. — Bei unseren weiteren Untersuchungen haben wir den eigentlichen χορταῖος χιτὼν des Silen in zwei Beispielen auf Bildwerken kennen gelernt, S. 99, dabei auch die Anaxyriden gefunden, ohne dass jedoch deutlich ersichtlich wäre, inwiefern dieselben auch dem oberen Theile nach mit jenem eng anliegenden Gewande übereinstimmen. Später trafen wir bei dem Silen neben der Exomis die Anaxyriden in der gewöhnlichen Ausdehnung derselben nach obenhin an, S. 132; freilich von einem anderen Stoffe, aber auf den Stoff kömmt es ja bei der Frage, ob das betreffende Kleidungsstück besser ἀναξυρὶς als χιτὼν zu benennen sei, durchaus nicht an. Ersteres Wort bezeichnet jedoch für gewöhnlich ganz dasselbe Kleidungsstück, welches wir „Hose" nennen. In dieser Bedeutung passt es keinesweges vollkommen. Gilt das nun etwa von einer der anderen Bezeichnungen des hosenähnlichen Anzuges, welcher ursprünglich nur bei den barbarischen Völkern des Alterthums gebräuchlich war? Man vergleiche über diesen: Casaub. z. Suet. Aug. 82, Salmas. z. Lamprid. Sev. Alex. C. 40, p. 977, Perizon. z. Aelian. V. H. XII, 32, Winckelmann's Werke, Bd. V, S. 63 fll., d. Dresd. Ausg., Böttiger's Vasengem. III, S. 184 fll., und Kl. Schr. II, S. 259 fll. (wo manche Irrthümer der früheren Behandlung des Gegenstandes entweder verbessert oder doch nicht wiederholt werden). Die Namen finden wir meist bei Pollux VII, 59, vgl. auch 92, X, 168: ἀναξυρίδες, σαράβαρα (ausländische Worte und deshalb in sprachlicher Beziehung schwer zu handhaben), σκελέαι, ποδεῖα, ποδίδες, Περσικαί (falsch, nach der angeführten Stelle zu urtheilen, vgl. jedoch auch schol. Ar. Vesp. 1087); ausserdem bei Euripides Cycl. Vs. 184: θύλακοι, bei Strabo XI, p. 769, C: διαζώματα. Unter allen diesen Ausdrücken ist keiner, der für unseren Fall eine grössere oder

auch nur eine so grosse Berechtigung hätte als ἀναξυρίδες. Nun lässt sich aber nicht leugnen, dass der obere Theil des in Frage stehenden Gewandes, wenn er für sich bestände, recht wohl als χιτών bezeichnet werden könnte. Wir haben schon bei Gelegenheit ähnliche Chitonen kennen gelernt und auf deren Aehnlichkeit hingedeutet; vgl. S. 113 fl., Anm., und S. 121 (denn das Dasein oder der Mangel der Aermel ist hier ziemlich gleichgültig). Man müsste jenes eng anliegende jackenähnliche Stück mit dem inneren χιτών, dem χιτώνιον der Griechischen Frauen (Becker Charikl. II, S. 330 fl., vgl. S. 314 fl.) [1]), der tunica interior, subucula bei den Römern (Becker Gallus I, S. 319 fl., II, S. 88 fll.) zusammenstellen. Das haben denn auch schon Winckelmann (a. a. O., S. 61 fl.) und Becker (Gallus II, S. 88) gethan, indem sie in Betreff dieses Unterkleides mit langen engen Aermeln an einige Darstellungen von Schauspielern in Statuen und auf Wandgemälden Bezug nehmen. Dabei haben sie freilich an die Sache, auf welche es hauptsächlich ankömmt, nicht gedacht. Hier wie dort frägt es sich, ob das den ganzen Leib eng umschliessende Gewand als eins und dasselbe zu betrachten sei oder ob als ein in zwei Hauptheile zerfallendes, von denen der obere unseren „Leibjacken", der untere unseren „Hosen" entspräche. Dass bei vielen Silen- und Musendarstellungen der Augenschein für das Erstere spricht, ist sicher, beweist aber Nichts, wenn ein solches zusammenhängendes Gewand als eine Unmöglichkeit erscheinen und sich auf anderen Bildwerken auch nur eine Andeutung

[1]) Becker thut übrigens gewiss Unrecht, wenn er das χιτώνιον ganz im Allgemeinen als Unterhemd bezeichnet. Dazu verleitete ihn ausser der Stelle des Aristophanes, Lysistr. Vs. 48, auch das Vasengemälde Taf. IV, 2, aus Tischbein I, 35. Das ἐγχίσαρκον χιτώνιον der Phryne bei Athen. XIII, p. 590, f, ist auch nach dem, was hier darüber gesagt wird, gewiss nach den beiden oben S. 121 angeführten Bildwerken zu erklären. Auf diesen macht es aber ganz den Eindruck einer Leibjacke, in Betreff deren übrigens nicht deutlich ersichtlich ist, wie weit sie an dem Körper hinabreiche.



des Gegentheiles finden sollte. Man bedenke das gewöhnliche Verfahren der Künstler bei Behandlung von Einzelnheiten und Nebendingen; sowie, dass das Gewand, wo es sich von mehreren Seiten der Anschauung darbietet, auch auf dem Rücken keine Commissur zeigt, sondern sich ganz wie aus einem Stücke ausnimmt, was doch in Wirklichkeit unmöglich der Fall sein konnte. Bei den Komödiendarstellungen (Denkm. d. B. Taf. IX, XI, XII) ist die Stelle an der Mitte des Leibes, wo Jacke und Hose sich trennen müssten, durch ein darüber liegendes Gewand verdeckt. Ebendasselbe findet leider auch bei mehreren Darstellungen des Silen und namentlich bei den wichtigsten statuarischen Statt. Betrachten wir aber nun die schon oben, S. 117, erwähnten Gürtel, so dürfte es sehr wahrscheinlich werden, dass man sie als die Stellvertreter unserer Hosenträger anzuerkennen habe: den der Amazone schon wegen der Stelle des Strabon, wo gerade den Amazonen *διαζώματα*, d. h. mit dem Gürtel befestigte Anaxyriden zugeschrieben werden; die der Dionysischen Komasten deshalb, weil der *μασχαλιστὴρ* bei dieser eng anliegenden Bekleidung sonst nicht vorkömmt, die Gürtel der beiden äussersten Figuren sich nicht als Achselgürtel ausnehmen und danach auch die der beiden mittleren zu beurtheilen sein möchten [1]). Ueberall kennen wir ja auch

[1]) Wir hätten einen noch sichereren Beleg für die Sache, auf welche wir hinauswollen, wenn das Kupfer, nach dem Genelli die oben, S. 97, erwähnte Silendarstellung beschrieben hat oder diese selbst als ganz genau zu betrachten wäre. Genelli schreibt: „Von ihrem (der Satyrn und Silene) Anzuge wird uns nur das Leibstück unter dem Namen, Chortaios, beschrieben als eine eng anliegende Weste von braunem Leder (?), die eigentlich nur die Maske des Nackten war. — Aus diesem Bilde aber ersehen wir, dass zu dem Chortaios noch Beinkleider gehören, die eben so eng anlagen und bis an die Knöchel hinab gingen, und dass beide Kleidungsstücke auch aus rauhen Fellen gemacht sein konnten: der Schweif ist an einem, gleichfalls rauhen Leibgurt befestiget." Dieser Leibgurt könnte zugleich Hosenträger sein. Doch erregt er gerade Bedenken, da er

anderswoher ἱμάντα τὸν ἀμφὶ τὰ αἰδοῖα τὰς ἀναξυρίδας δέοντα (Perizon. z. Ael. a. a. O.). Dass solche für sich bestehenden eng anliegenden Jacken auch durch die Ausdrücke χορταῖος oder μαλλωτὸς oder ἀμφίμαλλος χιτὼν bezeichnet sein könnten, wo diese χιτῶνες den Jungfrauen oder den Silenen beigelegt werden, muss man zugeben, obwohl dieser Punkt auch so noch keinesweges ganz gewiss ist [1]. So viel scheint übrigens in Betreff der Hauptfrage unzweifelhaft, dass jenes ganze Gewand aus dem engen χιτώνιον und der ἀναξυρὶς hervorgegangen ist. Dabei ist jedoch sehr wohl möglich, dass es allmälig für die Mummereien und das Theater auch, ja selbst vorzugsweise aus einem Stücke gemacht wurde. Nur muss man für diesen Fall eine von oben nach unten gehende, zum Behufe des Anziehens genügende Oeffnung auf dem Rücken voraussetzen, die durch Zubinden oder Zustecken fest geschlossen werden konnte. Auch dieses Kleidungsstück möchte ich nun lieber, als mit dem undeutlicheren Namen χιτών, vielmehr ἀναξυρὶς benennen, da es

---

in dieser Weise neben den Hosen sonst nie gefunden wird, sondern der Schweif, ebenso wie der Phallos, unmittelbar an den Anaxyriden zu sitzen pflegt. — Ich verhehle nicht, dass mir manchmal der Gedanke gekommen ist, das Vasenbild, auf welches sich jene Abbildung bezog, möge kein anderes gewesen sein, als das oben, S. 98, an erster Stelle erwähnte mit der Darstellung des Marsyas, welches sich zu Passeri's Zeiten im Mus. Mastrilli befand. Vgl. noch Gall. myth. CLXXI, bis.

[1]) Man könnte meinen, dass Xenoph. Exp. C. VII, 4, 4, wenn er den Thrakern χιτῶνας οὐ μόνον περὶ τοῖς στέρνοις, ἀλλὰ καὶ περὶ τοῖς μηροῖς zuschreibt, solche Jacken und Hosen im Sinne habe; und an letztere haben sowohl die Herausgeber als auch Böttiger gedacht. Doch zweifle ich durchaus an der Richtigkeit dieser Erklärung, welcher auch die Parallelstelle, Herod. VII, 75, keinesweges günstig ist. Die χιτῶνες sind im eigentlichsten Sinne zu verstehen: gegürtete Leibröcke, die deshalb enger anliegen. Sie werden von dem Xenophon mit Rücksicht auf den kürzeren und hauptsächlich nur den Oberleib bedeckenden Kriegerchiton der Hellenen, den κύπασσις, beschrieben.

ja sicher ist, dass dieses Wort zur Bezeichnung von Kniehosen und langen bis auf die Knöchel hinabreichenden oder mit dem, was wir „Strumpf" nennen, aus einem Stücke gearbeiteten Beinkleidern, ja selbst der bis in die Gegend des Kniees hinaufgehenden Fuss- und Beinbekleidung diente, und das *ἀνασύρεσθαι*, woran der Grieche (wenn auch mit Unrecht) bei dem Worte *ἀναξυρὶς* dachte, auch für den Theil mit den langen Aermeln sehr wohl passt.

Bei den beiden auf S. 99 ff. behandelten Darstellungen des Silen stellt sich noch die Frage, ob man sich eine Fortsetzung der Anaxyriden durch den inneren Chiton nach oben hin zu denken habe oder nicht. Für das Erstere sprechen Stellen wie Strabon. XIV, p. 328, wo *τοῖς ἡγεμόσι τῶν Περσῶν* zugeschrieben wird *χιτὼν χειριδωτὸς διπλοῦς*, und zwar sogar *ἕως γόνατος*. Freilich bei verschiedenem Stoffe, nicht aus Fellen: *ὁ ὑπενδύτης μὲν λευκός, ἀνθινὸς δὲ ὁ ἐπάνω*. Aber dieser Umstand begründet auch einen wesentlichen Unterschied. Wenigstens wird man an keine Leibjacke mit A e r m e l n denken wollen. Eher rechtfertigte sich im Angesichte der ganz ähnlichen Gewanddarstellungen auf Bildwerken, welche die Komödie angehen, die Frage, ob in jenen beiden Fällen die Aermel nicht vielmehr zu einem unteren Chiton oder den Anaxyriden gehören, zumal da der Stoff derselbe ist. Was dagegen für die andere, sich zuerst bietende Ansicht spricht, ist oben, S. 99, angedeutet. Ganz ähnliche beärmelte Chitonen, nur aus anderem Stoffe, werden wir ausserdem bald als Tracht des Silen auch auf anderen Bildwerken nachweisen. Lässt sich nun, im Falle dass diese Ansicht sich als die richtige herausstellen sollte, als Regel setzen, dass, wo der längere beärmelte haarige oder flockige Leibrock nebst den entsprechenden Hosen vorkam, nicht auch die gleichstoffige Leibjacke mit Aermeln gebräuchlich war, und umgekehrt, wo diese neben oder an den Hosen getragen wurden, der Leibrock fehlte?

Die bis jetzt bekannt gewordenen Bildwerke fügen sich

dieser Regel. Neben beiden Trachten, von denen die letztere auch ganz allein ohne Begleitung anderer Gewänder vorkömmt, findet sich das Himation, bei der zweiten Art von Tracht auch schurzartig um die Mitte des Leibes gewunden. Ausserdem trifft man bei dieser die Nebris an und ein shawlartiges, leichtes Gewand, zuweilen von einem kostbareren Stoffe und wohl verziert. Wir zweifeln nicht, dass dasselbe für die *χλανὶς* zu halten sei, welche bei dem Poll. VII, 48, und Hesych. als *ἱμάτιον λεπτὸν* bezeichnet wird. Die *χλανὶς* als vestis mollicina et tenuis, quam delicatiores homines gestabant, qui hoc ipso insigniter luxuriam et mollitiem suam prodebant, nach Bähr's sehr richtiger Bezeichnung, passte durchaus für den Silen. Auf ihn vorzüglich bezieht sich auch wohl die *χλανὶς ἀνθινὴ* in dem Verzeichnisse der *σατυρικὴ ἐσθὴς* bei dem Pollux, und rücksichtlich der *περιβόλαια ἐκ παντὸς ἄνθους*, welche nach Dionys. Halicarn. VII, 72, den Silenen bei Aufzügen eigen waren, ist es wohl am gerathensten, zunächst an *χλανίδες* zu denken. *Πορφυρᾶς χλανίδας* trugen auch Silene bei der Alexandrinischen Prozession, Athen. V, p. 197, e, und *χλαμύδας*, p. 198, a. Auf dem Vasenbilde im Mus. Borbonico glaube ich eine *μαλλωτὴ χλανὶς* (s. oben, S. 120 fl.) zu erkennen. Eine Chlanis ist auch wohl das über Arme und Schultern geworfene Gewand des üppig gekleideten Dionysos in Panofka's Mus. Blacas, pl. XIII fl., und Bild. A. L. Taf. XIII, 3. Ueberall dürften die so getragenen leichten Gewänder, von denen oben, S. 115, Anm., nebenbei die Rede war, meist in diese Kategorie gehören. Ein langes, weites Obergewand findet sich bei den Anaxyriden nie.

Bei der Darlegung des Silencostüms, wie es sonst auf den Bildwerken vorkömmt, wollen wir von dem Einfachsten und Rohesten ausgehen. Nicht selten, wenn auch lange nicht so häufig als bei den Satyrn, findet man bei dem Silen ein blosses Fell, welches auf verschiedene Weise zum Kleidungsstücke eingerichtet werden kann oder eingerichtet ist, in

seltenen Fällen auch als Kopfbedeckung dient, z. B. im Mus. Pio-Clem. VII, 4, bei Clarac T. IV, pl. 726, D, 1770 A (wo der Umstand besonders motivirt ist); wie denn überhaupt die oben (S. 137) in Betreff bestimmter Fälle bestrittene Kopfbedeckung der Silene aus Thierhäuten im Allgemeinen nicht durchaus in Abrede gestellt werden kann, vgl. z. B. Gerhard's Ant. Bildw. T. CVIII, 1. Ausserdem steht dem Silen als *ἀγροίκῳ καὶ αἰπόλῳ*, wie die Satyrn (Lucian. Deor. conc. C. 4), der Schurz zu, der sich jedoch als besonderes Kleidungsstück (Expéd. scient. de Morée Vol. II, pl. 43, 1) bei ihm ebenso selten findet, als ein um die Mitte des Leibes zusammengeschürztes Gewand (auch wohl Denkm. d. a. K. II, 35, 419), meist das Himation, verhältnissmässig häufig vorkömmt. Und wie alle diejenigen, denen nach Stand und Geschäft die Exomis zukam, auch mit dem Schurz oder einem schurzähnlich um die Mitte des Leibes geknüpften Gewande angethan gefunden werden, so trifft man bei dem Silen auch die Exomis auf dem Vasenbilde bei Millingen Peint. pl. LII (Müller's Denkm. d. a. K. I, 2, 11); denn ich zweifle nicht, dass die betreffende Figur, nach Millingen p. 78: un homme qui paroit être d'une condition servile, keinen Anderen vorstellen solle. Dasselbe Kleidungsstück haben wir oben, S. 132, bei dem Silen gefunden. Da hat es aber schwerlich dieselbe Bedeutung als hier und einen eigenthümlichen Grund. Der Silen der Vase trägt die *κυνῆ* oder den *πῖλος*, eine Kopfbedeckung, die zum Schutze gegen den Winter (Hesiod. Op. et D. Vs. 546) und von Landleuten, Hirten, Jägern getragen wurde (Hom. Od. XXIV, 231, Myro ap. Athen. XIV, p. 657, d, Callim. fr. II Spanh., Panofka Bild. A. L. Taf. XIV, Mus. Borb. VII, 10, Clarac T. IV, pl. 736, 1788). Dieselbe findet sich auch sonst bei dem Silen, wenn er in einer Tracht erscheint, wie sie solchen Leuten eigen war, z. B. bei Clarac pl. 734 D, 1771, pl. 735, 771, auch etwa pl. 738, 1776. Und zwar ist sie bei dem Silen ein Prärogativ des Alters und der Weichlichkeit, wel-

ches er vor den Satyrn voraus hat. Ganz vorzugsweise häufig kömmt aber bei jenem das Himation vor, allein und in Begleitung eines Untergewandes; in der ersteren Art in allen Hauptgattungen der Monumente, in der letzteren nur auf Reliefs in Marmor und Terracotta. *Φοινικοῦν ἱμάτιον* bei Pollux a. a. O. Von derselben Farbe erblickt man es mehrfach auf Wandgemälden bei dem Silen, z. B. in Raoul-Rochette's Choix de Peint. de Pompéi, pl. 3. Die Art, wie es angelegt, ist mehrfach verschieden und in jeder Abweichung bedeutungsvoll. Am meisten findet es sich, ausser der schon angegebenen Weise, um den unteren Theil des Körpers geschlagen. Philosophentracht des Silen: Creuzer, Studien II, S. 273, Raoul-Rochette p. 49, Anm. 3, p. 105, Anm. 1, Minervini Bullett. Napol. III, p. 114. Zuweilen hüllt das Himation als weiter Mantel den ganzen Leib ein, Foggini Mus. Capit. IV, 63 (Tiresias!), Armellini Scult. del Campid. III, 316; vgl. auch Pistolesi VI, 49, Gerhard's Ant. Bildw. Taf. CX, 2, Galler. Giustin. II, 122, auf welchen Reliefs unter dem weiten Mantel eine Tunica mit kurzen oder Halbärmeln sichtbar ist. Auf dem letztgenannten bedeckt ein Stück des Obergewandes selbst einen Theil des Kopfes. Noch interessanter ist der Fall auf dem Vasenbilde bei Raoul-Rochette, p. 27, Vign. Hier ist der Mantel hinaufgezogen und bedeckt den Kopf, mit Ausnahme des Gesichts, und Brust und Rücken. Der Herausgeber erklärt diese Drappirung p. 37 auf eine schwerlich zu billigende Weise. Am besten denkt man wohl an etwas Orientalischer Weichlichkeit Eigenthümliches, vgl. Winckelmann's Werke IV, S. 192. Aehnlich ist gewiss das Schleiergewand des Silen auf dem Relief im Mus. Chiaram. I, 35, zu erklären, von welchem Gerhard (Text z. d. Ant. Bildw. S. 18, Anm. 11) meinte, dass es den Silen als Bakchischen Priester bezeichne; sowie der Schleier über dem Haupte des Silen auf dem Relief, Monum. Matth. III, 22, 1, und auf dem kürzlich von Panofka (Arch. Ztg., N. F., 1847, S. 111) beschriebenen Wandgemälde. Der

Chiton, welcher sich zwar nicht in vielen, aber doch in mehreren Beispielen bei dem Silen findet, als selbst sehr gelehrte Archäologen geahnt zu haben scheinen, ist entweder der ärmellose oder mit kürzeren Aermeln versehene (vgl., ausser den eben angeführten Reliefs, die bei Pistolesi V, 39, Mus. Napol. T. II, pl. 12 (Creuzer's Studien S. 260, Vign.), und Bartoli et Bellori, Luc. sepulcr. II, 21 (Creuzer S. 287, Vign.)), oder der *χ. χειριδωτός*, die tunica manuleata: vgl. Spon's Miscell. p. 26; Mus. Pio-Clem. IV, 28, Pistolesi V, 52, Gall. myth. LV, 281 [1]); Canina L'ant. Tusc. t. LII, 2, Campana's Ant. op. in plast. P. II, t. 45, Agincourt's Fr. de sc., XXI, 8. Beide Arten von Chitonen reichen, wo sich die Länge beobachten lässt, meist etwa bis zum Knie. Nur bei dem ersten Beispiele der letzteren Gattung von Silendarstellungen findet sich der Chiton allein. Alle deuten in gewissem Grade auf ein weibisches oder orientalisches Wesen. Noch mehr gilt dieses von dem Costüme des Silen auf dem Relief im Mus. Chiaram. I, 34, welches, wie es scheint, in einem unteren Chiton mit langen, engen Aermeln (denn hier ist es ganz deutlich, dass man keinen Vorstoss anzunehmen habe, vgl. S. 114, Anm.) und einem oberen, weiteren, mit kürzeren Aermeln versehenen und mit Franzen verzierten, und ausserdem noch

---

[1]) Dieses Beispiel führe ich hier auf Visconti's Auctorität hin an, welcher (p. 57) dem Silen una tunica manuleata, in cui soltanto ha il destro braccio inserito, ed un palliolo che tien ravvolto al sinistro zuschreibt. Gerhard spricht von „langen, mit dem Gewand, wie es scheint, nicht verbundenen Aermeln", ohne das Dasein eines Chiton anzunehmen, und ist geneigt, jene Besonderheit der Laune des Künstlers zuzuschreiben (Beschreib. der St. Rom, II, 2, S. 193 fl., Anm.). Visconti nahm wahrscheinlich an, dass die Tunica als meist vom Körper losgerissen und von dem langen Mantel verdeckt zu denken sei. Und daran möchte auch ich eher denken als an Laune des Künstlers. Oder hätte man nicht an eine eigentliche tunica manuleata zu denken, sondern an etwas Aehnliches wie die aus dem Oriente stammende Aermeltracht, von welcher oben, S. 100, Anm., die Rede war?

in einem Mantel besteht. Nach der Beschaffenheit der Franzen zu urtheilen, könnte der obere χιτὼν sehr wohl ein μαλλωτὸς sein [1]). Die Herausgeber erinnern (p. 82, Anm. 10) an Silen, König von Nysa, nach Diodor. III, 71, und an das Costüm barbarischer Könige, auch daran, dass Silen dem sogenannten Indischen Bacchus in Bezug auf das Costüm wohl gleich gestellt werden könne. Dieses Letztere hat, wie wir gleich sehen werden, seine Richtigkeit: es frägt sich aber, ob auch in Betreff des vorliegenden Falles. Der Chiton ist zwar länger als bei den eben angeführten Beispielen, aber doch kein eigentlicher χ. ποδήρης. Eine Zusammenstellung des Costüms des Silen mit dem des Dionysos während des Indischen Feldzuges findet sich in Lucian. Bacch. C. 2. Nachdem Dionysos beschrieben ist als ἐν πορφυρίδι καὶ χρυσῇ ἐμβάδι, bespricht Lukianos den Silen: ἐν κροκωτῷ καὶ τοῦτον. Dieser κροκωτὸς ist als eine weibische Tracht zu fassen, als χιτὼν und gewiss auch als χ. διάπεζος (Athen. V, p. 198, c), vgl. Becker's Charikl. II, S. 327, 352, Hulleman z. Durid. fr. XXXI, p. 108 (an welcher Stelle der ältliche Polysperchon, in der Trunkenheit ἐνδυόμενος κροκωτὸν καὶ ὑποδούμενος Σικυώνια und ὀρχούμενος sehr an den Silen erinnert), und über den κροκωτὸς als Dionysische Tracht: Welcker's Nachtrag, S. 109 ff. Wie sich ausserdem die orientalische (Eur. Cycl. Vs. 186, Xenoph. Exp. Cyri I, 5, 8) und weibische Prunksucht mit Hals-, Arm- und Beingeschmeiden herausschmückte, so finden wir Aehnliches auch bei dem Silen und den Silenen auf den Bildwer-

[1]) Franzen auch an dem Schurzgewande des Silen bei Pistolesi III, 28. Der Franzenbesatz — allerdings kein Bakchisches Abzeichen (Gerhard Beschr. d. St. Rom II, 2, S. 176, Anm.), obgleich er mehrfach auch bei Figuren des Bakchischen Kreises vorkömmt, vgl. S. 118, Anm., und den Dionysos bei Panofka, Mus. Blacas pl. XIII, Bild. A. L. Taf. XIII, 3 — hat in diesen Fällen die in Betreff der richtigen Auffassung der Silendarstellungen wohl zu beachtende Beziehung, welche S. 112, Anm., dargelegt ist.

ken, namentlich auf den Vasenbildern, vgl. z. B. Laborde I, 87, Tischbein I, 38, 40, 42, 49, Millin Vas. II, 62, 67, Inghirami V. F. III, 271. Ein Kleid, keinesweges übertriebener Weichlichkeit und Prunksucht, aber doch des Luxus, ist auch die *φοινικίς*, welche nach Athen. V, 197, e, diejenigen Polizeisilene trugen, die nicht mit der purpurnen Chlanis angethan waren. Wir fassen dieselbe am liebsten als Chlamys. Bei dem Pollux (IV, 116) wird sie unter den auf der tragischen Bühne gebräuchlichen *ἐπιβλήματα* aufgeführt. — Dass endlich Silen auch mit der eigentlichen *πανοπλία* ausgerüstet gedacht wurde, ist sicher; aber nur, wenn er als Krieger auftrat. Dasselbe gilt von dem Dionysos (Diodor. IV, 4, Welcker's Nachtr. S. 107) und den Satyrn (Athen. V, p. 200, e), vgl. Denkm. d. a. K. II, 38. Belege von Kunstwerken für den Silen: Denkm. d. a. K. II, 42, 516, auch II, 38, 443, und Gall. myth. LXI, 237.

Von jenen eigentlichen Gewändern sind die eleganteren auch als bunt gefärbt oder gestickt zu denken. Dahin gehört auch wohl das *θήραιον*, ein Name, bei dessen Erklärung die alten Grammatiker sowohl an die Insel *Θήρα* als an die *θῆρες* dachten. Die Stellen am vollständigsten bei Schneider, S. 166. Dass er keinesweges „eine allgemeine Bezeichnung für sämmtliche Thierfelle" gewesen, wie Geppert (S. 274, Anm. 3) meint, kann als ausgemacht gelten. Das Meiste spricht für die Annahme, dass das *θήραιον*, welches als *ποικίλον* bezeichnet wird, als *ἱμάτιον ζωγραφητὸν* zu fassen sei, wie bei dem Hesychios auch der Ausdruck *ποικίλον* erklärt ist. Insofern darunter ein *χιτὼν* zu verstehen ist, unterscheidet es sich also nicht von dem *ζωωτὸς* oder *ζωδιωτός* (S. 85). Dass es aber auch einen *χιτὼν* bezeichnen kann, und selbst einen *ποδήρης*, dürfte keinem Zweifel unterliegen, ebenso wenig als dass es in der letzteren Bedeutung unter den Thiasoten des Dionysos, welche im Satyrspiele auftraten, vorzugsweise dem Silen zugeschrieben werden muss. Bei dem Pollux ist leider die

Form des *θήραιον* nicht genauer angegeben; auch lässt sich aus der Stellung zwischen dem übrigen Bestandtheile der *σατυρικὴ ἐσθής* für jene kein sicherer Schluss ziehen. Pollux selbst spricht VII, 48, von *ἱμάτιον*, andere Grammatiker ebenfalls, oder von *πέπλος*, also in unbestimmter Bezeichnungsweise, vgl. über den letzteren Ausdruck Müller, Handb. der Arch. §. 340, 3, Böttiger, Raub der Kassandra, S. 69, Bornemann und Poppo z. Xenoph. Cyrop. III, 1, 13. Es liegt aber auf der Hand, dass der Name *θήραιον* sich nicht auf die Form, sondern auf den Schmuck und allenfalls auch auf den Stoff (nur wohl nicht Thierfelle) bezieht. Auch im Satyrspiele mögen *θήραια* von verschiedener Form vorgekommen sein, und anderseits würde man Unrecht thun, den Gebrauch des *θήραιον* nur für jene Art des Drama gelten zu lassen, etwa aus dem Grunde, weil Pollux es nur unter der Rubrik der *σατυρικὴ ἐσθής* erwähnt. Auch folgt nicht aus dem Zusatz des Pollux, *τὸ Διονυσιακόν*, dass es nur von dem Dionysos oder im Dionysischen Culte getragen wurde — die *θηραϊκὰ* findet man bei Athen. X, p. 424, f., auch im Apollinischen —, oder dass *τὸ θήραιον τὸ Δ.* eine eigene Gattung der *θήραια* bildete. Nur so viel ist sicher, dass die *θήραια* bei jenem Gotte und in seinem Cultus vorzugsweise vorkamen, wie ja die *ποικίλα* überall [1]).

Dagegen beruht die von berühmten Gelehrten aufgestellte Meinung, nach welcher Silen (auch im Theater) aus Blumen zusammengewebte Gewänder getragen haben soll,

---

[1]) Ich will, wenigstens hier in einer Anmerkung, nicht verschweigen, dass mir bei den *θήραια* mehrfach der Gedanke an die *Σῆρες* gekommen ist, die ipsis feris similes (Plin. N. H. VI, 17, 20) *ἀπὸ ζώων ἀθροίζειν* sollten *τὰ ὑφάσματα* (Poll. VII, 76), welche letzteren nach Bernhardy's (z. Dionys. Perieg. Vs. 756) richtiger Ansicht nichts Anderes waren als die habitus vel stragulae, quibus hominum et belluarum etiam monstrosarum formae textrinae subtilitate essent expressae. Inwiefern mit Recht, dazu bedarf es noch weiterer Untersuchungen, denen die Anführungen und Bemerkungen bei Bernhardy, p. 731 fll., und Becker Charikl. II, S. 339 fl., Vorschub leisten.

auf Missverstand; ebensowohl als die Annahme eines Chiton von Heu. — Es wird eben der Auctoritäten wegen zweckmässig sein, dieses gründlich darzulegen; zumal da selbst Müller, Etrusker II, S. 215, dem Irrthume sein Ohr geöffnet hat und derselbe, wie wir aus Schmidt's Diatr. in Dithyr., p. 202, sehen, noch jetzt als ausgemachte Thatsache gilt. Casaubonus' Meinung stützt sich zunächst (vgl. p. 62 fl.) auf die Stelle des Porphyrios bei dem Eusebios, Praep. Evang. III, 110: *Ὁ Σειληνὸς σύμβολον τῆς πνευματικῆς κινήσεως οὐκ ὀλίγα συμβαλλομένης τῷ παντί. Σύμβολα δέ ἐστι τὸ μὲν φίλανθον καὶ στιλπνὸν κατὰ τὴν κεφαλὴν τῆς οὐρανίου περιφορᾶς· ἡ δὲ περικειμένη κόμη τοῖς κάτω μέρεσιν αὐτοῦ* (Casaub. *αὐτῆς*) *ὑπόδειγμα τῆς προσγείου περὶ τὸν ἄερα παχύτητος.* Es bedarf aber nur eines Blickes um zu sehen, dass *φίλανθον* durchaus nicht passt und in *φάλανθον* zu verändern ist, was schon Creuzer (Zur Archäologie I, S. 399), und mit grösserer Bestimmtheit Welcker selbst (Nachtrag, S. 201) vorgeschlagen hat. Dennoch wollen wir *τὸ φίλανθον* dem Silen nicht absprechen: er liebt und trägt Kränze aus Blumen, nicht allein auf dem Kopfe, wofür Casaubonus Virgil. Ecl. VI, 16 anführt, sondern auch am Halse, über der Brust, in der Hand, wie aus den Bildwerken erhellt (vgl. z. B. Pistolesi III, 28, V, 19, Laborde I, 87, und die Silene in den Denkm. d. a. K. II, 40, 478); und das zwar hauptsächlich als Zechbruder und Trunkenbold oder als verzärtelter Weichling. Jene Kränze nun sind dem Gebrauche des gewöhnlichen Lebens entnommen; vgl. Casaub. p. 63, Visconti z. Mus. Pio-Clem. IV, p. 44, Böttiger, Sabina I, S. 240 fl. Diesem aber waren Kleider aus Blumen zu demselben Behufe ganz unbekannt. Oder wollte man sich für das Gegentheil etwa auf Dionys. Perieg. Vs. 754 fll. berufen? Was Casaubonus veranlasste, jene den Silenen als besondern Liebhabern der Blumen zuzuschreiben (p. 107), sind die Worte des Dionys. Halikarn. VII, 72, dass bei den Prozessionen die als Silene Costümirten *περιβόλαια ἐκ παν-*

τὸς ἄνθους getragen hätten. Aber wer in aller Welt wird hier nicht unter ἄνθος gefärbtes Zeug (Meineke Fr. Com. Gr. II, 1, p. 382) verstehen? Ist ja doch auch bekannt, dass das Wort ἄνθος universum colorum genus bezeichnen kann (Bernhardy z. Dionys. Perieg. Vs. 1178, p. 831), in welcher Beziehung die Stelle aus dem Kyprischen Gedichte bei Athen. XV, p. 682, e, Interesse hat, nach deren Lesung man zweifelhaft wird, ob die Worte Platon's (De rep. VIII, p. 557): *ἱμάτιον ποικίλον, πᾶσιν ἄνθεσι πεποικιλμένον* nicht vielmehr auf blosse bunte Färbung, als auf *ἄνθη ἐνυφασμένα* (Poll. VII, 55) zu beziehen seien, welches Letztere unter Anderen auch Schöne (p. 22) und Becker (Charikl. II, S. 356) annehmen. Noch geringeren Schein aber als jene Stelle des Dionysios hat die von Welcker (p. XC) hinzugefügte des Clemens Alexandr., Paedagog. II, 10, p. 233: *αἱ δὲ τοῖς ἄνθεσιν ἐοικυῖαι ἐσθῆτες Βακχικοῖς καὶ τελεστικοῖς καταληπτέαι λήροις.* Hier ist allerdings ganz ohne Zweifel das Wort ἄνθος im eigentlichsten Sinne zu nehmen, aber ebenso sicher auch an bunt gefärbte oder gestickte Kleider zu denken.

Im Obigen ist genügendes Material gegeben zur Bestimmung des theatralischen Costüms des Silen, meist unter dem von Müller im Handb. der Arch. §. 336, 3, richtig angedeuteten Vorbehalte, zum Theil aber auch in unmittelbarer und vollständigerer Weise. Betrachten wir nun zum Schlusse noch einmal die wichtige, schon öfters (S. 28 fl., 71, 74 fl., 84, 91) berücksichtigte Darstellung des Pioclementinischen Mosaiks, so dürfte die Deutung der Hauptfigur desselben auf den Silen auch zu der Bekleidung sehr wohl passen. Denn wer wird diesem jetzt den bunten, langen Aermelchiton noch abzusprechen wagen? Ausserdem trägt die Figur, wie es scheint, über der linken Schulter ein zusammengelegtes, nach vorn weit herabreichendes Gewand, welches ich am liebsten als die Chlanis fassen möchte, und der Schleier, welcher das Hinterhaupt verhüllt, wallt auf dem Rücken und zur Seite tief und weit herab. Dieses

Schleiergewand (*κρήδεμνον*, vgl. ausser den Anführungen in den Pitt. d'Erc. III, pag. 32, Anm. 10, bei Creuzer Z. Gall., A. 284, und in O. Jahn's Arch. Beitr. S. 204 fl., S. 335 fl., Anm. 19, Schöne im Mus. des Rhein. - Westphäl. Schulm.-Vereins III, 2, S. 212 fll.) ist von gelblicher Farbe. Wir haben den *κροκωτὸς* (*χιτών*) so eben bei dem Silen gefunden wie bei dem Dionysos. Ueber die Beziehung der Safranfarbe: Raoul-Rochette Mon. inéd. p. 135, Anm. 3, wo die Berufung auf den *Ἡρακλῆς κροκωτοφόρος* bei der Omphale recht passend ist. Einen blassgelben Schleier hat auch der Asiat auf dem von Panofka beschriebenen Wandgemälde, Arch. Ztg., N. F., S. 109 fll. Der Schleier des Silen auf dem anderen, oben S. 147, erwähnten Wandgemälde ist weiss, vgl. darüber Winckelmann's Werke, V, S. 38. Das Verhältniss des Costüms dieses Theatersilens zu dem auf unserem Vasenbilde und den anderen ähnlich bekleideten ist im Allgemeinen dasselbe, wie das, in welchem das Costüm des Herakles auf dem Pioclementinischen Mosaik zu dem steht, in welchem dieser Heros auf unserem Vasenbilde erscheint. Man kann allerdings fragen, ob der Repräsentant des Silen auf dem letzteren als vollständig so bekleidet zu betrachten sei, wie er auf der Bühne erschienen war, zumal da er ja auch ohne Fussbedeckung dargestellt ist; allein so viel ist denn doch unzweifelhaft, dass er keinen langen und lang beärmelten Chiton getragen haben wird. Wenn Silen mit diesem angethan war, fehlten ihm sicherlich die Anaxyriden, und umgekehrt. Jene Parallele führt nach dem S. 87 fl., Anm., Bemerkten zu der Frage, ob auch bei dem Theatersilen die leichtere Bekleidung im Allgemeinen für das Frühere, die vollständigere für das Spätere zu halten sei. Bei allen Bedenken, welche sich etwa vom mythologischen Standpunkte aus gegen eine bejahende Antwort erheben könnten (wobei indessen zu erinnern, dass es an einer nur irgendwie so zu nennenden Geschichte der Vorstellungen von dem Wesen und der Darstellung des Silen durchaus fehlt),

glauben wir doch, dass eine solche Antwort weit mehr die Wahrheit treffen dürfte, als die entgegengesetzte. Die Denkmäler, und namentlich diejenigen, auf welche es hauptsächlich ankömmt, die zunächst oder unmittelbar auf das Theater bezüglichen, begünstigen diese Ansicht.

Wir wenden uns jetzt zu den Satyrn.

Die Masken derselben zeigen die bekannten Stumpfnasen und Ziegenohren. Das auf der Stirn aufrecht gestellte Haar (Dionys. Halicarn. VII, 72, Etym. m. p. 764, 9, Achäos bei Athen. XV, p. 690, b, Friebel Satyrogr. p. 28 fl.) ist nur in einigen Fällen bemerkbar. Durchgängig Bärte; überall ziemlich gleiches Alter, gleicher Gesichtsausdruck; s. oben S. 35. Auf dem Pompejanischen Mosaik ist, nach der colorirten Abbildung bei Gell (Pomp. N. S. pl. XLV) zu urtheilen, die Maske des einen Choreuten violett-röthlich, und das besonders deutlich und auffallend angegebene Vorderhaar an der Spitze roth. Das erinnert an den *Σκίρτος πυῤῥογένειος* (S. 34) und an die *πυῤῥοί*, welche auf den *Σατυρίδες νῆσοι* wohnten (S. 127, Anm.). Die Frage: quid enim rufam barbam in statua memorari attinebat? wird G. Hermann jetzt, da bemalte Statuen etwas sehr Bekanntes geworden sind, nicht mehr einwerfen. Eher könnte man sich daran stossen, dass gerade der Bart und nur er hervorgehoben. Das ist aber geschehen entweder weil er durch Dicke und Länge besonders hervorstach — was für den Satyr als Nachbild des *ἴξαλος εὐπώγων αἰγὸς πόσις* (Leonid. Tarent. in der Anthol. IX, 99) sehr passte —, oder weil nur er röthlich war und diese röthliche Farbe als besonders bezeichnend galt. Wer keine dieser beiden Erklärungen zulassen will, wird an rothe Backen zu denken haben. So viel ist sicher, dass Färbung des Gesichts und auch des ganzen Körpers, namentlich rothe, bei den Satyrn ebensowohl vorkam als bei anderen ähnlichen Wesen des Bakchischen Kreises an Cultusbildern und anderen Bildwerken und in den Mummereien der Feste, an welche sich das Theater anschliesst,

auch bei menschlichen Festfeiernden des Gottes (die übrigens meist als ihn oder seine Thiasoten darstellend zu betrachten sind, vgl. Chr. G. Schwarz's Opusc. acad. p. 76 fl., Grysar de Doriens. com. p. 22 fll., C. Fr. Hermann's Lehrb. d. gottesd. Alterth. §. 29, 18), und zwar in der Weise, dass die Färbung ursprünglich auch die Maske vertrat, vgl. Müller's Handb. d. Arch., §. 69 u. 309, 3, Creuzer's Symbolik IV, p. 594, Welcker's Nachtr. S. 193, Anm., Athen. V, p. 197, f, Böttiger's Kl. Schr. I, S. 251 fl., Köhler's Masken, S. 5 fll. Und auch das röthliche Haar ist bei einem Satyr, als Barbaren und verschmitzten Wesen, sehr passend: man denke nur an den bekannten Sclavennamen *Πυῤῥίας* und an die Sclavenmasken in der Komödie bei Poll. IV, 149.

Die Bekleidung der Satyrn besteht in einem Schurz um den Unterleib, *περίζωμα* (Dionys. Halic. VII, 72), subligar (Juvenal. Sat. VI, 70). Dieser ist aus Ziegenfell; hinten erscheint der Schweif, vorn das aufrecht stehende Glied, welches als aus rothem Leder nachgemacht zu betrachten ist (schol. Ar. Nub. Vs. 538 fl., Suidas s. v. *Φαλλοί*) und aufrecht steht, wie auch *οἱ Σάτυροι, τοῦ Διονύσου ἱεροί, ἐν τῇσι γραφῇσι καὶ τοῖσι ἀγάλμασι ὄρθια ἴσχουσι τὰ αἰδοῖα, ξύμβολον τοῦ θείου πρήγματος* (Aretaeus de acutis morbis C. XII, vgl. Casaubonus und Rambach p. 65 fl.), während die Komödie *ἦλθε ῥαψαμένη σκύτινον καθειμένον, ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ,* welche Worte des Aristophanes (Nub. Vs. 538 fl.) durch die in den Denkm. d. Bühnenw., Taf. IX, zusammengestellten Vasenbilder vollkommen bestätigt und erklärt werden. Dieses Glied erwähnt auch Euripides im Cycl. Vs. 444 fl., nach Musgrave's von G. Hermann mit Recht gebilligter Erklärung. Nur in einem Falle ist der Schurz von Zeug. Beide Arten von Schurz kommen bei den Chorsatyrn des Drama auch sonst vor. Die Belege in den Denkm. d. B. Taf. VI; der zottige Schurz der Choreuten auf dem Pompejanischen Mosaik ist von weisser Farbe. Bei jener findet sich Phallos und Schwanz auf den beiden andern Monumen-

ten nicht angegeben. Rücksichtlich der Gemme kann freilich nicht über den Schwanz geurtheilt werden. Der Schurz ist somit ziemlich derselbe, welchen man auch bei den Satyrn ausserhalb des Theaters antrifft, vgl. Mus. Pio-Clem. IV, 21 (Gall. myth. LXV, 264), Mus. Worsley. I, 15 (Denkm. d. a. K. I, 1, 4), Campana II, 44, Agincourt Fragm. de sculpt. pl. V, Zannoni Galler. di Firenze, Ser. 5, t. 16, 5, Denkm. d. a. K. II, 39, 461. Auch hier verdeckt der Schurz das Glied und der Schwanz ist meist nicht sichtbar. Nur bei den Faunes Porteurs bei Clarac T. III, pl. 298, 1725, findet sich ein ähnlicher Schurz und das Glied, welches doch, trotz des Anscheins vom Gegentheil, wohl als an dem Schurze befindlich zu denken ist; in welchem Falle mit diesen Darstellungen die auf der Wiener Vase (s. S. 35 ff.) in dieser Beziehung zunächst zusammenzustellen ist, wie mit dem Relief des Vaticanischen Museums in Betreff des Schwanzes. Das, was wir auf dem Pompejanischen Mosaik und auf der Berliner Gemme sehen, ist das Natürliche. Ist es deshalb von den Künstlern beliebt worden oder blieb im Satyrspiele wirklich zuweilen, etwa in späterer Zeit, Glied und Schwanz weg, wie der Phallos in der Komödie? Der Schurz von Zeug auf unserem Vasenbilde ist durch Stickerei verziert. Dasselbe findet sich auf den beiden andern Thongefässen, wenn auch in anderer Weise [1]). Wir können nicht unter-

[1]) Unter den Verzierungen, welche sonst vorkommen, bemerkt man eine, die deshalb besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht, weil sie an derselben Stelle in ganz derselben oder so gut wie derselben Form nicht allein bei den drei Choreuten des Hamilton'schen Vasenbildes, sondern auch bei dem alten Satyr auf dem Wiener Thongefässe vorkömmt. De Witte betrachtet dieselbe bei Gelegenheit der Erklärung des letzteren Monuments (Él. céram. I, p. 144) als une sphaera, emblème éminemment érotique. Aber sie findet sich nicht allein an den Schurzen von Satyrn, sondern auch an dem der Atalante auf dem Spiegel des Mus. Gregor., I, 35, 1, woselbst sie von Ungharelli (p. 5) für una rota, simbolo delle vittorie da lei ottenute nelle corse delle carette, gehalten wird. Ferner kömmt sie nicht nur an Schur-

lassen, darauf aufmerksam zu machen, dass der eine Schurz aus Zeug neben den vielen aus Bocksfell, wie sie auf unserem Vasenbilde vorkommen, etwas Auffallendes hat. Wo wir mehrere zu Satyrn costümirte Choreuten neben einander sehen, ist der Schurz ganz gleich gebildet. So auf dem Tischbeinschen Vasenbilde und dem Pompejanischen Mosaik. Freilich befinden sich auf jenem nur drei, auf diesem nur zwei solche Personen. Mit den Abwechselungen in Betreff des Schmuckes und der Kleidung, wie sie sonst auf unserem Monumente bemerklich sind, hat — das ist klar — diese Sache Nichts gemein. An eine Gedankenlosigkeit zu glauben, wird uns schwer. Wie nun, wenn ein Schurz wie der des Eunikos, auch dem Demetrios und dem namenlosen

zen vor, sondern auch an dem kurzen Chiton der Amazone auf der Berliner Vase, Arch. Ztg., N. F., Taf. VII. Und nicht bloss an Kleidungsstücken, sondern auch an einem der Rosse in Millingen's Peint. de vas. Gr., pl. XXXVI. Hier denkt man zunächst an ein Zeichen von der Bedeutung des San und Koppa. Auch gleicht das Zeichen, von welchem wir reden, vollkommen gewissen aus Inschriften (auch Attischen) wohl bekannten Formen des Θ; und so hat es auch Millingen (p. 58, A. 4) gefasst: La lettre théta de forme ancienne sur la cuisse des chevaux (?) en désignoit la race. Ob diese oder eine ähnliche Erklärung für diesen Fall zulässig sei, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Sonst zweifeln wir nicht, dass man an ein Amulet zu denken habe. Darauf führt namentlich auch das andere, mit dem unsrigen genau zusammenzustellende Zeichen auf dem Kleide der Amazone. Ja irren wir uns nicht, so erhält vielleicht eine ganze Classe von Münzen von hier aus ein neues Licht, und jene Denkmäler wiederum von diesen. Ich meine die von Lewezow in den Abhandl. d. K. Akad. d. Wissensch. z. Berlin, 1833 (1835), S. 189 fll., behandelten Münzen mit dem Typus des vierspeichigen Rades, neben welchem der des Gorgoneion hergeht (S. 207), welches letztere ganz entschieden in jene Kategorie der Amulete gehört. Selbst in topographischer Beziehung lassen sich mehrere dieser Münzen mit der Darstellung auf der Berliner Vase zusammenstellen. Auch wird auf den „Kreuzball" auf dieser so wie auf anderen ein weiteres Augenmerk zu richten sein. Doch so viel von diesem Gegenstande an dieser Stelle!

Choreuten, der die bunteste und vollständigste Kleidung hat, zuzuweisen, wenn diese drei als durch jene Eigenthümlichkeit des Schurzes vor den übrigen Choreuten ausgezeichnet, als Protostaten oder Aristerostaten zu denken wären? Dass eine Auszeichnung dieser Choreuten und unter ihnen wieder des Chorführers in ähnlicher Art, wie die angedeutete, Statt gefunden habe, ist schon an sich sehr wahrscheinlich (vgl. auch Genelli S. 136); dass Demetrios unter ihnen war, unterliegt keinem Zweifel, wenn unsere Vermuthung, dass er der Chorführer gewesen sein möge, das Wahre trifft; dass endlich der Chor von zwölf Personen, wenn er in Reihen oder Gliedern aufzog, drei Aristerostaten oder Protostaten gehabt habe, liegt auf der Hand [1]).

Ausser dem Schurze haben die Choreuten keinerlei Art von Bekleidung. Diese bedeutende Nacktheit der Chorsatyrn findet sich ganz in der Weise, wie wir sie auf unserem Vasenbilde sehen, in allen Kunstdarstellungen. Dass sie aber getreu dem Leben nachgebildet sei, scheint besonders auch aus jenen bekannten Worten des Horatius (A. P. Vs. 220 fl.) zu erhellen:

> Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,
> Mox etiam agrestes Satyros nudavit.

Auch bei dem Lukianos (Bacch. C. 3) werden die Satyrn als *γυμνῆται ὀρχησταὶ* bezeichnet. So behauptet denn Welcker (Nachtr. S. 336), dieselben seien bis auf ein umgeworfenes Bocksfell nackt erschienen, und der Erklärer des Pompeja-

---

[1]) Uebrigens merke man auch darauf, wie wohl der Umstand, dass der Schurz der nach unserer Meinung vor den übrigen bevorzugten Choreuten nicht aus dem gewöhnlichen Ziegenfelle, sondern aus gesticktem Zeuge besteht, zu dem oben S. 92 Gesagten passt. Ja es wäre nicht unmöglich, dass die drei Chorsatyrn auf dem Hamilton'schen Vasenbilde, welche gleichfalls gestickte Schurze tragen, die Protostaten eines Satyrchors sein sollen, die man, da der ganze Chor nicht abgebildet werden konnte oder sollte, sehr passend als die Repräsentanten desselben dargestellt hätte.

nischen Mosaiks, Becchi, schreibt von den Choreuten: Questi pare non aver altro da fare per mostrarsi in sulla scena, che calarsi sul viso la detta maschera [1]). Indessen ist es ein eignes Ding mit den Ausdrücken *γυμνὸς* und nudus. Hiess doch selbst der, welcher *ἐν χιτωνίσκῳ* einherging, *γυμνός*, vgl. Kraner z. Plut. Phoc. IV, p. 11. Die Luperci, welche nuda ferunt posita corpora veste (Ovid. Fast. L. II, 282), weil ipse deus nudus nudos jubet ire ministros, nec satis ad cursus commoda vestis erat, dürfen wohl zur Vergleichung herbeigezogen, nicht aber ganz gleich gestellt werden. Sehen wir uns nun bei den Schriftstellern nach dem Satyrcostüm bei den Festprozessionen und in dem Theater genauer um, so finden wir bei dem Dionysios a. a. O. als *σκευὰς τοῖς εἰς Σατύρους εἰκασθεῖσιν* angegeben *περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων*. Also ausser den *περιζώματα* noch Bocksfelle, denn in der explicativen Bedeutung ist das *καὶ* hier sicherlich nicht gebraucht. Man kann den Satyr in der Gall. myth. LVI, 270, vergleichen. Dionysios fügt noch hinzu *καὶ ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι, καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια*. Die letzten Worte werden durch unsere weitere Darlegung von selbst klar werden. So viel ist gewiss, dass an den Phallos nicht zu denken, wie Raoul-Rochette (Choix p. 29, Anm. 2) meint; auch deshalb nicht, weil die *περιζώματα*, an denen der Phallos sitzen musste, schon erwähnt sind. Bei der Alexandrinischen Pompa befanden sich *Σάτυροι φοινικίδας περιβεβλημένοι* (Athen. V, p. 198, f), der *Σάτυροι ἑκατὸν εἴκοσι, πανοπλίας οἱ μὲν ἀργυρᾶς, οἱ δὲ χαλκᾶς ἔχοντες* (p. 200, e) — wie sie natürlich nicht auch den Chor im Satyrspiele gebildet haben werden, wenn

[1]) Vgl. auch Bode's Gesch. d. Dramat. Dichtkst., S. 88, Anm. 2, welcher die Annahme der Nacktheit durch den Umstand, dass sie Phallosträger gewesen seien, begründet; eine Meinung, deren Unhaltbarkeit durch einen blossen Blick auf die Gefässmalereien, welche die ältere Komödie angehen (Denkm. d. B. Taf. III und IX), dargethan wird.

es auch möglich ist, dass sie in demselben als Krieger vorgeführt worden (Welcker, Nachtr. S. 297 ff.) —, nicht weiter zu gedenken, vgl. oben S. 150. — Man könnte einwenden, dass bei diesen beiden Schriftstellern nicht von eigentlichen Theatersatyrn die Rede sei. Aber ein solcher Einwand, glaub' ich, würde schon an sich kaum einigen Schein haben. Wenden wir uns nur zu den unmittelbaren Quellen für das Costüm der Theatersatyrn, unter denen der Kyklops des Euripides den ersten Rang einnimmt. Hier erwähnen die Chorsatyrn als ihre Tracht: τράγου χλαῖνα, Vs. 81 fl. Dabei denkt Casaubonus (p. 185) an eine pellis caprina humeris circumposita, Höpfner (in der Ausg. des Kykl., p. 41), nach Barnes und Musgrave, an die χλαῖνα, vestis, quae hiberno tempore superinduebatur tunicae exteriori, von der es ex Homer. Od. ζ. v. 530 et Theocrit. Id. V bekannt sei, dass sie imprimis rusticorum gestamen gewesen; vgl. Müller's Handb. §. 337, 4, und Becker's Charikl. II, S. 332. Es frägt sich aber, ob der Ausdruck τράγου χλαῖνα nicht vielmehr zunächst bloss Bocksfell bezeichne, insofern es die Hülle des Bockes und zottig und dicht ist; und, da aus Vs. 445 fl. (σίφωνα τόνδε) folgt, dass die Chorsatyrn ein περίζωμα getragen, welches ohne Zweifel von Bocksfell war, weiter: ob nicht an dieses zu denken sei; eine Ansicht, welche auch durch die Worte: ἐγὼ θητεύω Κύκλωπι δοῦλος ἀλαίνων σὺν τᾷδε τρ. χλ. μελέᾳ, insofern begünstigt wird, als wir wissen, dass das subligaculum auch den servi eigenthümlich war (Göttling in den Annali, Vol. XII, p. 159, zu Tav. d'Agg. M.). So viel ist sicher, dass an eine eigentliche Chläna aus Bocksfell nicht zu denken; denn mit einem Himation (und das war die χλαῖνα) sind ohne allen Zweifel Choreuten während des Tanzes nie angethan gewesen. Weiter findet sich leider in dem Kyklops keine auf das theatralische Satyrcostüm bezügliche Stelle. In jener ist aber noch auf das Beiwort μέλεᾳ zu achten, welches übrigens G. Hermann in μέλεος ändern möchte. Höpfner ver-

steht dasselbe mit Musgrave so: Satyris pastorum munere fungentibus dominoque insuper inhumano servientibus idem vestimenti genus (die χλαῖνα, rusticorum gestamen) tribuitur, cum alioqui hinnulorum aut pantherarum pelle induti in scenam prodire solebant. Der Ausdruck bezieht sich zunächst auf den zeitweiligen Stand der Chorsatyrn, dann allerdings auch auf den Stoff, aber auch auf die Form der Kleidung, welche beiden Dinge zur Bezeichnung des Standes dienten. Ob das was die Satyrn vermissen, nur das Hirschkalbfell oder das Pantherfell sei, steht sehr dahin. Man kann ebensowohl an eine andere prächtigere Kleidung aus Zeug denken. Aber Nichts zwingt dazu, dieselbe unmittelbar auf die Theatertracht der Satyrn zu deuten; im Gegentheil sprechen die Satyrn von einem freien Umherschweifen im Thiasos des Dionysos. Kleidungsstücke von Fellen sowohl als von Zeug lernen wir als theatralische Satyrtracht kennen aus der Stelle des Pollux über die σατυρικὴ ἐσθής (S. 89); darunter mehrere, die auf einen Luxus deuten, welcher bei Wesen dieser Art mehrfach auffallend erschienen ist. Betrachtet man den Pollux nicht als einen gar zu kopflosen Zusammenstoppler ursprünglich nicht verbundener Notizen, so wird man nicht umhin können, wegen der Bemerkung, welche er bei Erwähnung des letzten Stückes, des χορταῖος χιτών, macht, anzunehmen, dass alle übrigen auch den Satyrn zukamen. Nun haben wir freilich gesehen, dass sich die Stelle des Pollux zunächst auf die Bühnenpersonen aus dem Thiasos des Dionysos beziehe. Aber das verschlägt hier Nichts. Auch die Chorsatyrn werden unter Umständen die gefärbten und prächtigen Gewänder getragen haben. Sie hatten ja auch auf dieselben eben den Anspruch als die Satyrn der Bühne, und es konnte nicht anders als auffallend erscheinen, wenn sie ihres Gleichen gegenüber in einem wesentlich verschiedenen Costüme auftraten. Diese Sache wird ausser Zweifel gesetzt durch das Epigramm des Dioskorides in der Anthol. Palat., VII, 37:

*Τύμβος ὅδ' ἐστ', ὤνθρωπε, Σοφοκλέος, ὃν παρὰ Μουσῶν
ἱρὴν παρθεσίην, ἱερὸς ὤν, ἔλαχον·
ὅς με τὸν ἐκ Φλιοῦντος, ἔτι τρίβολον πατέοντα,
πρίνινον, ἐς χρύσεον σχῆμα μεθηρμόσατο,
καὶ λεπτὴν ἐνέδυσεν ἁλουργίδα· τοῦ δὲ θανόντος
εὔθετον ὀρχηστὴν τῇδ' ἀνέπαυσα πόδα.*

Diese von Salmasius (z. den Script. H. A., T. II, p. 834), Jacobs (Anim. in epigr. Anthol. Gr. V. I, P. II, p. 394 fll., V. III, P. II, p. 450, und Anthol. Gr. T. III, p. 225), Huschke (Anal. crit. p. 4, p. 16 fll.), Pinzger (De dram. Graec. sat. orig. p. 29), Schöne (p. 31), Welcker (Nachtr., S. 235 fl. und Anm. 170, und Gr. Tragöd. III, S. 1254, Anm.) behandelten Verse enthalten, richtig verstanden, noch nicht geahnte Aufschlüsse über die Geschichte des Satyrdrama [1]).

[1]) Nach der anderen im Texte nicht mitgetheilten Hälfte des Epigrammes soll der Satyr die tragische Maske der *κούριμος παρθένος* (Poll. IV, 139, 140) in den Händen halten. Dieser Umstand und die Meinung, „Satyrn haben ja niemals die *ἁλουργὶς* erhalten", die eben durch Verweisung auf Athenäos und Pollux widerlegt ist, so wie die hergebrachte Erklärung der Worte: *ἔτι τρίβολον πατέοντα*, führten Welcker (den wir hier instar omnium berücksichtigen wollen) zu folgender Auffassungsweise: „Der Gedanke, dass Sophokles dem derben, hagebüchenen, auf struppigen Boden stampfenden Satyr aus Phlius das feine Purpurkleid angezogen und den wohlgesetzten Tanz gelehrt habe, von dem er hier ausruhe, ist eine freie Anwendung der Annahme, dass die Tragödie von Phlius nach Athen gekommen sei — wohl zu unterscheiden von dem weit späteren, von dem Phliasischen Pratinas in Athen gestalteten Drama — und mag in der Poetik mitverstanden sein in den Worten (C. 3): *καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ (ἀντιποιοῦνται), ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον.* Da die Tragödie ursprünglich satyrhaft gewesen war, so ist die Erfindung, eine Maske mit dem Ausdruck der höchsten tragischen Poesie einem Satyr in die Hand zu geben, künstlerisch betrachtet, nicht übel; der Sprung von Phlius unmittelbar auf den Sophokles wird in litterär-historischer Hinsicht nicht gebilligt werden können." Die letzte Bemerkung des hochverehrten Gelehrten ist sehr wahr, und genügt, glaub' ich, die ganze Ansicht zu verdächtigen. Das über

Der Sprechende ist ein Satyr auf dem Grabe des Sophokles im *χρύσεον σχῆμα* und in der *λεπτὴ ἁλουργίς*, wie er bei dem Dichter im Chore aufgetreten war (denn die Worte *εὔθετον ὀρχηστὴν πόδα* glauben wir hier, unbeschadet des oben S. 36 Gesagten, mit der grössten Wahrscheinlichkeit auf einen Chorsatyr zu deuten). Die Satyrn aus Phlius beziehen sich auf das von dem Phliasischen Pratinas in Athen gestaltete Drama. In diesem waren die Satyrn als stachelrednerische Spassmacher (*τρίβολον πατέοντες*, vgl. *τριβολεκτράπελος* bei Aristophanes) und als hagebüchene, rohe und bäurische Wesen (*πρίνινοι*) aufgetreten, und hatten dabei ein Costüm getragen, wie es diesem ihren Charakter entsprechend war. Diese Weise war bis auf Sophokles beliebt gewesen. Der führte (aber gewiss nicht durchgehends) die Satyrn in prächtigem Schmuck und Gewand vor, und — was natürlich damit zusammenhängt — in veredelter Gestalt und namentlich mit feineren Sitten. Mit dem Tode des Sophokles ging nach Dioskorides, wie es scheint, wenn auch nicht das Satyrspiel, so doch wenigstens die neue Weise desselben, etwa auch die Tanzkunst des Chors zu

---

die Maske in der Hand des Satyrs Gesagte würde passend sein, wenn die Maske nicht die der Sophokleischen Antigone oder Elektra wäre und ein Satyr ebensogut Repräsentant der auf ihrem Höhenpunkte angelangten, als der in den Anfängen begriffenen Tragödie sein könnte. Die Schlussverse des Sositheos lauten folgendermaassen:

Ὄλβιος, ὡς ἀγαθὴν ἔλαχες στάσιν· ἡ δ' ἐνὶ χερσὶν
κούριμος, ἐκ ποίης ἥδε διδασκαλίης;
εἴτε σοι Ἀντιγόνην εἰπεῖν φίλον, οὐκ ἂν ἁμάρτοις,
εἴτε καὶ Ἠλέκτραν· ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον.

Ich denke bei den Worten: *ἐνὶ χερσίν*, nicht an die Hände des Satyrs, sondern an die des Sophokles, d. h. seiner Statue (oder auch seines Bildnisses in Relief an der Stele) auf dem Grabe, und glaube, dass zu dieser Annahme auch die Worte: *ὃν παρὰ Μουσῶν ἱρὴν παρθεσίην ἔλαχον*, vortrefflich passen, von welchen das erste am natürlichsten auf das unmittelbar vorhergehende *Σοφοκλέος* bezogen wird. In der That hat auch der Cod. P. *ἔλαχε*.

Grabe [1]), rücksichtlich deren übrigens von dem Dichter des Epigrammes keinesweges anzunehmen ist, dass er meine, sie sei bei der älteren Schule in minderem Grade zu finden gewesen. Man kann sich schwer des Gedankens erwehren, dass wenn Dioskorides einen Satyr auf das Grab des Sophokles stellt, dieses einen andern Bezug haben könne als derselbe Umstand bei dem Sositheos: dass also Sophokles dadurch als im Satyrspiel Epoche machend bezeichnet werden soll; jenes um so weniger, als der Satyr auf dem Grabe des Sositheos mit ausdrücklichen Worten auf seinen Bruder auf dem Grabe des Sophokles hindeutet. Wie dieses als in der Stadt, jenes als ausserhalb derselben belegen dargestellt wird, so unterschied sich auch das Satyrspiel des Sophokles von dem des Sositheos oder — was im Ganzen, wenigstens äusserlich, auf dasselbe hinausläuft — von dem der älteren Schule wie ein städtisches Spiel von einem ländlichen [2]). Jene Ansicht des Dioskorides widerspricht keinesweges dem Urtheile des Menedemos nach Diogenes Laertius II, 133: *καὶ δὴ καὶ Ἀχαίῳ (προςεῖχε), ᾧπερ καὶ δευτερεῖον ἐν τοῖς σατύροις, Αἰσχύλῳ δὲ πρωτεῖον ἀπεδίδου,* und den Worten des Pausanias (II, 13, 5): *τούτῳ τῷ Ἀριστίᾳ σάτυροι καὶ Πρατίνᾳ τῷ πατρί εἰσι πεποιημένοι πλὴν*

---

[1]) Vgl. Vs. 5 und 6. Dass diese Stelle eine Beziehung habe, wie die im Texte angedeutete, sah schon Jacobs ein, der nur mit Unrecht an die Tragödie und an den Dionysos dachte: Sophocle, tragicae artis principe defuncto, ipsam artem cessisse poëta ait, sic hanc sententiam efferens, ut Bacchum saltationi scenicae renuntiasse dicat. Freilich stellt sich aber die Sache, da vom Satyrspiele die Rede ist, etwas anders.

[2]) Es verlohnte sich wohl der Mühe, mit diesem Ergebniss unserer Forschung eine genauere Untersuchung der Sophokleischen Satyrspiele nach den Titeln und Fragmenten zu verbinden. Da dieses hier abwegig sein würde, verweisen wir einstweilen auf die grösstentheils dem „Sophokles angehörigen" Stücke, in welchen nach Welcker's treffender Bemerkung (Nachtrag, S. 301) eine eigene, „die dritte Art von Gegenständen", behandelt ist.

τῶν Αἰσχύλου δοκιμώτατα. Die Neuerung des Sophokles war eine sehr gefährliche. Silvis deducti caveant, me judice, Fauni, Ne, velut innati triviis aut paene forenses, Aut nimium teneris juvenentur versibus unquam, Aut immunda crepent ignominiosaque dicta (Horat. A. P. Vs. 244 fll.). Ein Sophokles mag das Schiff seines Genius ohne Gefährde an dieser Klippe vorbeigelenkt haben, aber schwerlich auch die, welche ihm nachfolgten (deren es ohne Zweifel gegeben hat), und selbst unser Epigramm kann keinesweges als ein Zeugniss des Alterthums für seine Meisterschaft als Satyrspieldichter im Allgemeinen gelten.

Also: die bunte und prächtige Tracht war weder den Satyrn überall, noch auch den Chorsatyrn fremd; und wenn es weiter Nichts wäre, was dem Fortbestand der Satyrn im Dithyrambos in Wege gestanden hätte, als dass choregi — simplicibus istis ac sordidis homunculis pannos undique purpureos assuere coronasque imponere aureolas coacti fuissent, so stände die Ansicht Schmidt's (Diatr. in Dithyr. p. 239) auf sehr schwachen Füssen. Was die Form des von Dioskorides als *ἀλουργὶς* bezeichneten Gewandes anbelangt, so denkt Schöne an das pallium. Allerdings lässt sich über dieselbe nicht mit vollkommener Sicherheit urtheilen. Nimmt man es indessen mit dem Ausdruck *ἐνέδυσεν* genauer, so wird man, namentlich bei einem Chorsatyr, viel eher an einen Chiton denken.

Ueberschauen wir nun den Kreis der Bildwerke, so treten uns Satyrgestalten entgegen, welche die Extreme nach beiden Richtungen hin repräsentiren. Einerseits eckige, ungeschlachte, durchaus barocke Bauernsatyrn, meist von reiferem Alter, anderseits schlanke, zarte, ja selbst weibische, meist jugendliche Figuren von gefälligem Anstande, mit leiser Andeutung der Eigenthümlichheiten der Satyrbildung, ohne welche es manchmal schwer werden dürfte, den Satyr heraus zu erkennen. Zwischen diesen beiden Gegensätzen mannigfache Arten von Mischgestalten. Jene Darstellungsweise

gehört mehr in die frühere Zeit; diese in die spätere. Man schreibt dieselbe der jüngeren Attischen Kunstschule zu (Müller, Handb. der Arch. §. 385, 5) [1]. Jetzt lässt sich wohl behaupten, dass Sophokles und seine Neuerung nicht ohne Einfluss auf sie gewesen; wie denn überall die Auffassungsweise des Silen und der Satyrn gewiss durch das Theater wesentlich bedingt worden ist. Obgleich nun die bildende Kunst, namentlich in dieser Zeit, bei jugendlichen Gestalten und solchen, deren Lebensart und Wesen so war, wie das der Satyrn wenigstens vorzugsweise sein sollte, dem Prinzip der Nacktheit und Prunklosigkeit huldigte, so finden wir doch auch bei den jugendlichen Satyrn, wenigstens auf den Vasenbildern, zuweilen Schmuck in Kleidung und anderen Dingen, der bei dem Silen nicht ungewöhnlich, hier auffallend ist und an ein städtisch verfeinertes, ja weichliches und weibisches Wesen erinnert, so wie daran, dass auch den Satyrn Phrygische Herkunft zugeschrieben wird.

Das Costüm der Satyrn besteht meist in einem blossen Thierfell, das zuweilen nur über den Arm oder über die Schulter gehängt, sonst aber auf verschiedene Weise angelegt oder umgelegt ist. Häufig findet man die Lage und Befestigung desselben *κατὰ δεξιὸν ὦμον* (Orph. fr. ap. Macrob. Sat. I, 18, Vs. 6), so dass lateri cervina sinistro dependent (Ovid. Metam. VI, 592); nicht minder auch die entgegengesetzte Weise, manchmal so, dass indem der linke Arm und an der rechten Seite auch ein Theil der Brust und des Rückens bloss bleibt, eine kurze eigentliche Exomis erscheint, vgl. Clarac T. IV, pl. 712, 1694, 716 B, 1673 A, 723, 1671 B, auch bei dem Silen: pl. 730 B, 1765 C, 734 D, 1765 J. Inzwischen ist auch die in der ersten Weise angelegte Nebris als eine Art der Exomis

[1] Hiezu stimmt es übrigens nicht wohl, wenn Müller, §. 387, 3, meint, die ziegenfüssige, gehörnte und krummnasige Bildung des Pan sei durch die Praxitelische Kunstschule die Regel geworden. Aber diese Meinung dürfte auch mit Herodot. II, 46, schwer in Einklang zu bringen sein. Vgl. auch den Homer. Hymn. auf den Pan, XIX.

zu fassen: man vergleiche den Hirten bei Clarac, pl. 742, 1790, und den Satyr bei Guattani, Mon. ined. 1785, Sett., t. III, welche die Exomis bei entblösster linker Seite zeigen. Die Exomis ist eine Art des Chiton. Auch der bloss ärmellose Chiton kömmt bei den alten Schriftstellern unter jenem Namen vor. Dorthin oder hieher gehört die Bakchantin bei Nonn. XIV, 358 fll., welche *οἷα χιτῶνα — ἐνεδύσατο δέρματα νεβρῶν, δαιδαλέης ἐλάφοιο περισφίγξασα χιτῶνα.* Ganz wie einen gewöhnlichen ärmellosen, aber sehr kurzen Chiton sehen wir die Nebris angelegt bei dem Dionysos auf dem Vasenbilde bei Stackelberg Gr. d. Hell. Taf. XL (Denkm. d. a. K. I, 18, 196). Der Gürtel um die Nebris findet sich bei dem Dionysos und den Bakchantinnen an Statuen und namentlich auf den Vasenbildern nicht so gar selten; äusserst selten dagegen bei den Satyrn. Das hat seinen guten Grund. Auch die *Σάτυροι στικτὰ περισφίγξαντες ἐπωμίδι δέρματα νεβρῶν* (Nonn. XII, 353) und *στικτὴν νεβρίδων ἀμφικρεμῆ χλαμύδα* (Procl. Lyc. in dem Append. epigr. 69, Vs. 6, der Anthol. Gr. ed. Jacobs, T. II, p. 782) erkennt man auf den Bildwerken. Zur richtigen Erklärung der ersteren Stelle, an welcher von kelternden Satyrn die Rede ist, können zunächst zahlreiche Reliefs, wie z. B. die in der Gall. myth. LVI, 269, Denkm. d. a. K. II, 40, 476, dienen. Aber dieselbe Art das Fell zu tragen, findet sich auch bei Satyrn, die in anderer oder gar nicht in Handlung dargestellt sind, und zwar befinden sich die *ἀμμάτων σύνδεσμα* (Eurip. Bacch. Vs. 695 — wo aber nicht gerade von der in Weise einer Chlamys angelegten Nebris die Rede ist —, Schöne p. 86), meist blosse Knoten des zusammengebundenen Felles, entweder, wie es bei der Chlamys gewöhnlich zu sein pflegte, auf der rechten Schulter, oder vor dem Halse, vgl. z. B. Mus. Borb. II, 11 (Denkm. d. a. K. II, 34, 396), III, 40, VII, 9 (Denkm. d. a. K. II, 44, 549), Denkm. d. a. K. II, 34, 402, Clarac T. IV, pl. 704 A, 1689 A, pl. 704 D, 1683 D, pl. 705, 1677, pl. 706, 1685 und 1687, pl. 708, 1680, pl. 710 B,

1670 B, pl. 715, 1706, u. s. w. Wie sehr diese chlamydenartige Weise das Fell zu tragen sich den vorher erwähnten nähert, lehrt der Augenschein. Dem Zwecke und der Bedeutung nach steht aber der Exomis vollkommen ebenso nahe der Schurz, der eigentliche sowohl als der uneigentliche, die einfachste Kleidung oder Art das Kleid zu tragen, zugleich die leichteste und diejenige, welche dem Körper die freieste Bewegung verstattet. Ja man kann den Schurz als den äussersten Grad der Exomis betrachten, und der uneigentliche Schurz ist häufig, und ganz insbesondere auch bei den Satyrn, aus demselben Kleidungsstücke hergestellt, welches anders angelegt die eigentliche Exomis bildete. Freilich sind, wie *ἐξωμίς* [1]), so auch *περίζωμα* und *περιζώστρα*, *διάζωμα* und *διαζώστρα*, *ζῶμα*, die Namen für den eigentlichen und für den uneigentlichen Schurz, Bezeichnungen, die ebensowohl für verschiedene Formen des umgeschürzten Gewandes gelten, als die Gewänder, welche man umschürzte, der Natur der Sache nach von verschiedener Form sein und auf verschiedene Weise umgelegt werden konnten [2]). Die

---

[1]) Zu dem von uns über die *ἐξωμίς* Gesagten vergleiche man Becker's Charikl. II, S. 312 fll., wo aber der Gegenstand weder ganz richtig, noch ganz erschöpfend behandelt ist. Die Beweisstellen vollständiger bei Schneider, S. 167 fl. Wir bemerken in Bezug auf Becker's falsches Verständniss der Stelle des Pollux IV, 118 (der §. 119 keinesweges „die Exomis der Sklaven noch besonders unterscheidet") und zur Erklärung des schol. Arist. Equit. 882 (879) hier noch, dass die *ἐξωμὶς* als *χιτὼν κατὰ τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν ῥαφὴν οὐκ ἔχων* deutlich zu erkennen ist an der Bronze bei Micali, Ant. monum. t. CXIX, 2, und in den Denkm. d. B. Taf. XII, 3.

[2]) Visconti äusserte z. Mus. Piocl. IV, 21, p. 46, Anm. c, der Name des eigentlichen Schurzes aus haarigem Fell bei den Griechen sei *ᾤα λουτρὶς* gewesen. Ihm folgte Raoul-Rochette, M. I. p. 140 fl., Anm. 2. Jetzt urtheilt der letztgenannte Gelehrte folgendermaassen (Choix, p. 29, Anm. 2): il ne faut pas confondre ces tabliers de peaux avec ce que (de Witte) appelle un caleçon, formé tantôt d'étoffe, tantôt de peaux velues; ce sont des choses très-différentes.

Chorsatyrn des Theaters tragen immer den eigentlichen Schurz, zuweilen, wie wir S. 157 gesehen haben, auch Satyrn ausser-

Le caleçon, tel qu'on le voit ici, était ce que l'on appelait proprement περιζώστρα, quand il était fait d'étoffes, et ᾤα λουτρίς, quand il était de peau. Die Nomenclatur ᾤα λουτρὶς ist aus Poll. VII, 65, X, 181, genommen. Hätte man den betreffenden Schurz, insofern er aus Schaaffell besteht, ᾤα benannt, so liesse sich dagegen Nichts sagen; aber der Zusatz λουτρὶς passt nicht, und noch unthunlicher ist die Entgegensetzung von περιζώστρα und ᾤα λ. Die oben im Texte genannten Wörter bezeichnen, je nachdem sie activ oder passiv gebraucht werden, entweder den Gürtel oder das Umgegürtete. Auf den Stoff kömmt es hiebei gar nicht an. Die Form διαζώστρα missbilligt Gregor. Corinth. ad Hermog. p. 890. Der gewöhnlichste Ausdruck für den Schurz um die Schaam scheint περίζωμα (Dionys. Halicarn. a. a. O., Pausan. I, 44, 1) gewesen zu sein. Die Grammatiker bedienen sich dieses Ausdruckes gewöhnlich und auch zur Erklärung des Wortes ζῶμα in jener Bedeutung. Nach Poll. VII, 65, τὸ τῶν μαστῶν γυναικείων ζῶσμα ταινίαν ὀνόμαζον καὶ ταινίδιον, τὸ δὲ περὶ τῇ κοιλίᾳ περίζωμα ἢ περιζώστραν. Hierunter ist nach Becker Charikl. II, S. 329, eine Leibbinde zu verstehen, „die wohl dazu diente, den zu starken Leib einzuschnüren." Wir fügen hinzu, dass dieselbe von viel bedeutenderer Breite gewesen sein muss als das Busenband, also corsettähnlich. Müller, im Handb. §. 339, 3, irrt. Das Wort διάζωμα ist von Thucyd. I, 6, Lucian. Alexand. C. 13, Joseph. p. 112, 15, für den Schurz um die Schaam gebraucht; διαζώστρα von Athen. XIII, p. 607, c. Winckelmann (Werke V, S. 64) versteht hier Hosen, und kann auch Recht haben; denn während mehrere Bildwerke die Tänzerinnen, von welchen die Rede ist, mit Schurzen zeigen (s. oben S. 131), erblicken wir die bei Tischbein I, 60 (Krause's Gymnast. und Agonist. der Hell. Taf. XXIII, 89), mit Hosen. In letzterer Bedeutung haben wir das Wort διαζώματα schon oben (S. 140, 142) angetroffen. Auch werden die ἀναξυρίδες, ähnlich wie der Schurz, als τὸ κάλυμμα τῆς αἰδοῦς bezeichnet, vgl. Perizon. z. Aelian. V. H. XII, 32. — Der Ausdruck ζῶμα kömmt als Name des besagten Schurzes schon in Homer. Il. XXIII, 683, vor. In genauerer Redeweise wurde er vermieden, weil er zur Bezeichnung verschiedener umgeschürzter und umgegürteter, ja bloss aufgegürteter Kleider diente. Am nächsten steht das ζῶμα oder auch die μίτρα der Krieger, worüber hauptsächlich zu vergleichen: Telephos in den schol.

halb des Theaters. In den meisten Fällen aber trifft man bei den Satyrn das umgeschürzte Gewand. Häufig ist dieses

Venet. z. Hom. Il. IV, 133, p. 113, Etym. M. p. 433, und von den Neueren: Böttiger, Vasengem. II, S. 84 fl., und Bröndsted, Bronzen von Siris, S. 18 fl. und A. 19. Militärisches ζῶμα auf Vasenbildern: Millin Peint. de vas. II, 14 (Inghirami V. F. II, 113), Millingen Peint. de vas. pl. XXXVII (Inghirami III, 226), Millingen Vas. de Cogh. pl. XLVII, Tischbein a. a. O., Stackelberg Gr. d. Hell. XXXVIII, 4. Hier ist im Einzelnen noch genauer zu unterscheiden: ein Mal sehen wir einen Cavalleristen, ein anderes Mal wahrscheinlich Pyrrhichisten, auf dem letztangeführten Vasenbilde einen entschiedenen Peltasten. Ein ähnliches ζῶμα trägt über den Anaxyriden auch die interessante Amazone von einer Vase des Mus. Borb., VIII, 43, 4, welche zunächst verglichen werden kann mit der oben, S. 116 fl. u. 142, besprochenen. Ein Schurz wie dieser militärische, und zwar aus Hirschkalbfell, wird auch von Nonnos (IX, 125 fl.) erwähnt bei der Bakchantin, welche *καὶ φιάλας γυμνοῖσιν ἐπὶ στέρνοισι καθάψαι χαλκείας ἐνόησε καὶ ἰξύϊ δέρματα νεβρῶν.* Jene *φιάλας*, von welchen es XLVI, 277 fl., in Bezug auf die Agave heisst: *καὶ λασίους ἔρρηψεν ἀπὸ στέρνοιο χιτῶνας καὶ Βρομίου φιάλας θιασώδεας*, und XLVII, 9 fl.: *φιάλας δὲ σιδηροφόρων διὰ μαζῶν στήθεσι μυστιπόλοισι ἀνεζώννυντο γυναῖκες*, vgl. Schöne p. 115 fll., werden durch das Hamilton'sche Vasenbild erklärt, mit welchem das im Mus. Borb. VI, 39 (bei Inghirami II, 112) zusammenzustellen ist, auf dem sie aber als Theile der Panzerplatte erscheinen. — An diese Arten schliesst sich zunächst das ζῶμα, welches als Kleidungsstück von alten Weibern erwähnt wird. Poll. VII, 51: *τὸ δὲ ζῶμα ἔστι μὲν ἐπιτήδειον ἐνδῦναι, πέζας δὲ ἔχει, ὡς Αἰσχύλος δηλοῖ, πεζοφόρα τὰ ζώματα ἀποκαλῶν. ὅτι δὲ ἐνδῦναι ἦν ἐπιτήδεια, τεκμήραιτ' ἄν τις καὶ τῷ ἐν τῇ Μενάνδρου Ῥαπιζομένῃ*

οὐχ ὁρᾶτε τὴν τροφὸν
ζῶμ' ἐνδεδυμένην;

ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ γὰρ γραῶν τὸ φόρημα ἦν. Meineke (Fragm. Com. Gr. V. IV, p. 199, fr. IX): Respexit Photius, *Ζῶμα: χιτωνός τι ζωστοῦ γένος. οὕτω Μένανδρος.* Möglicherweise; aber dann irrte er sicherlich in Betreff der Art und Form des Kleidungsstückes: denn jenes ζῶμα ist nichts Anderes als ein umgeschürztes Himation, wie die Bildwerke lehren, vgl. z. B. nur Gerhard's Arch. Ztg., N. F., 1847, Taf. V, A. Bildw. Taf. CX, 2, und Mus. Borb. IV, 53. Eben dasselbe umgeschürzte Gewand tragen ganz verschiedene Wesen, z. B. die Nymphen

durch die Handlung, in welcher sie dargestellt sind, motivirt. So bei den kelternden Satyrn, bei denen, welche als Köche

---

in der Gall. myth. LXXX, 329 u. 530, LXXXI, 476, XCVI, 325*, LXXXVI, 394*, aber ohne ein anderes Kleid. Hier darf man nicht an die Stelle bei dem Longos, p. 7 Schaef., denken und von „einem kurzen Gewand um die Lenden" sprechen, wie Müller, im Handb. §. 403, 4, gethan hat. Das ζῶμα περὶ τὴν ἰξὺν an jener Stelle ist am wahrscheinlichsten als blosser Gürtel zu fassen, vgl. Schöne p. 151. — Am abweichendsten, aber eben so leicht zu erklären, ist der auch im Etym. M. p. 413, 50, bezeugte Gebrauch des Wortes: ζῶμα δὲ τὸν χιτῶνα ἀπὸ τοῦ ζώννυσθαι, der sich an der angeführten Stelle des Aeschylos, bei Dionys. Perieg., Vs. 703, u. s. w. findet, vgl. Schöne p. 152 fll. — Der eigentliche Schurz (d. h. das eigens und allein zum Schurze eingerichtete und taugliche Kleidungsstück), dessen hauptsächlichster Zweck die Bedeckung und etwa auch Beschirmung der Schaam war (meist, aber nicht immer, in Verbindung mit dem anderen, dass der Körper durch die möglichst vollständige Enthüllung die grösstmögliche Freiheit zur Bewegung oder Entwickelung der Kräfte erlange), wird in der Regel keine grössere Breite gehabt haben, als die, welche eben hinreichte, um jenen Zweck zu erfüllen. Wenn der Schurz des spinnenden Herakles auf dem bekannten Capitolinischen Mosaik (Gall myth. CXVIII, 454) eine Ausnahme macht, so verschlägt das begreiflicherweise Nichts. Ebenso wie dieser müsste ursprünglich das περίζωμα der Faustkämpfer beschaffen gewesen sein, wenn man den schol. Venet. Il. XXIII, 683, Glauben schenken wollte. Die anderen von Böckh im Corp. Inscr. I, p. 554, in anderer Beziehung hinlänglich gewürdigten Schriftsteller mögen, wenn überhaupt an etwas Bestimmtes, an Schurze gedacht haben wie die bei Krause Taf. IX c, 25 g, und Taf. X, 26 b, aus Mus. Chius. T. II, t. 124, und Clarac's Mus. II, 228. Die Agonisten auf Monumenten aus guter Zeit, welche, unmittelbar oder mittelbar, aus dem eigentlichen Griechenland stammen, entbehren aus leicht begreiflichem Grunde durchgehends des Schurzes. Die von Ambrosch in den Annali, V, p. 78, erwähnte Gruppe (zusammenzustellen mit der auf dem oben, S. 157, Anm., berücksichtigten Spiegel, und der auf einem anderen, jetzt in Ungarn befindlichen, welchen ich in Florenz sah) macht, genau genommen, keine Ausnahme. Der uneigentliche Schurz (das umgeschürzte Gewand, welches sich auch zu einem Kleidungsstücke von anderer Form verwenden liess) konnte natürlich auf verschiedene Weise angelegt werden

(Pistolesi III, 28, vgl. das περίζωμα oder ζῶμα der Köche, Meineke Fr. Com. Gr. III, p. 186, Clarac T. IV, pl. 742, 1786, Panofka Bild. A. L. Taf. XII, 6, denen die Opferschlächter und Opferdiener zunächst stehen, Raoul Rochette M. I. p. 140, Anm. 2, Panofka Taf. XIII), als Träger oder in anderer Beschäftigung (Gerhard's A. Bildw. Taf. CIX, 2, CXI, 2, 3, Zoega II, 76, 77 (Gall. myth. LII, 239), Mus. Borb. III, 40, auch VIII, 32, vgl. Träger und Arbeiter, die nicht Satyrn sind; Zoega Bassir. I, 26 (Panofka Taf. XIV, 9), I, 39, und, was die Lastträger anbelangt, insbesondere die Atlanten im Mus. Borb., II, 54, mit dem eigentlichen Schurze) vorgeführt sind. Auf mehreren Bildwerken ist das von den Künstlern selbst hervorgehoben, indem Satyrn, die nicht an der Beschäftigung Theil nehmen, das Fell oder Zeug anders tragen. In anderen Fällen findet jenes wiederum nicht Statt, ist also der Schurz aus der allgemeinen Auffassungsweise der Satyrn zu erklären (z. B. Denkm. d. a. K. II, 35, 419, Guattani M. I., 1786, Sett. t. II). Die Fellarten, welche hauptsächlich bei den Theatersatyrn vorkamen, giebt Pollux an. Sonst vergleiche man Schöne, p. 79 fll. und 146 fl., über die νεβρὶς auch Creuzer Altath. Gef. S. 39 und 44 fl., S. 74 und 76 fl. Der Stoff ist hier eben so charakteristisch als die Form des Gewandes. Die Felltracht steht dem Hirten, Jäger, Bauern nicht weniger zu als die Exomis, die Chlamys, der Schurz, und die Satyrn gelten ja eben vorzugsweise als Hirten, Jäger und Bauern unter den Dämonen des Dionysischen Kreises. Als Hirten sind sie namentlich Ziegenhirten, vgl. Lucian. Deor. conc. C. 4. Daher denn auch das Bocksfell des Schurzes, wie wir ihn auf den Theaterdarstellungen sehen und bei Euripides im Kyklops anzunehmen haben. So trägt ja auch

---

und den Körper in verschiedener Ausdehnung umgeben. Bei den Satyrn und ähnlichen Figuren nähert er sich auch in diesen Beziehungen meist dem eigentlichen Schurze, und kann zuweilen von demselben kaum unterschieden werden.

der Lykidas bei Theokritos, VII, 15: λασίοιο δασύτριχος τράγοιο κνακὸν (vgl. das gelbliche Schurzfell des Satyrs auf dem Wandgemälde in Raoul-Rochette's Choix, pl. 3, Denkm. d. a. K. II, 36, 420) δέρμ' ὤμοισι und geht — was noch mehr passt — der Daphnis bei Longos (Pastor. p. 119 Schaef.) δέρμα λάσιον αἰγὸς ἐζωσμένος einher. Aber auch als Schaaf- und selbst als Rinderhirten wurden sie gedacht. Auch Dionysos hütete ja Rinder (Theocrit. XX, 33). Nach Wiese (Annali XV, p. 272) erscheint ein Satyr mit einem Schweinsfelle. Wenn sie als Bauern bezeichnet werden, muss man sie hauptsächlich als Weinbauern fassen. Dahin gehören die Bildwerke, auf denen sie mit der Bereitung des Weins beschäftigt sind, von denen wir schon einige gelegentlich kennen gelernt haben, so wie die, welche weinlesende Satyrn und Silene zeigen z. B. Denkm. d. a. K. II, 33, 374, Gerhard Auserl. Vasenb. I, 15 (Panofka Bild. A. L. Taf. XIV, 7). Tzetzes (Prolegg. in Lycophr. I, p. 256 Müller): Ἡ Σατυρικὴ δὲ ἀπὸ τῶν Σατύρων ἐκλήθη τῶν εὑρόντων αὐτήν, ἤτοι γεωργῶν καὶ εὐτελῶν ἀνθρώπων. Dass die eigentlichen Satyrn als Ackerbauern betrachtet worden wären, ist sonsther nicht bekannt, wenn es auch nicht geleugnet werden kann, dass in späterer Zeit Dionysos in Bezug auf den Ackerbau gestanden und Verehrung genossen hat (Welcker Nachtr., S. 187; Cultusbild des Gottes mit Pflug daneben auf der Gemme im Mus. Worsley., II, 26, 19). Als Landleuten überhaupt kam den Satyrn ebenfalls hauptsächlich das Ziegenfell zu, vgl. Ruhnken z. Timaei Lex. Plat., p. 231, und Welcker z. Theogn., Prolegg. p. XXXV. Auch aus diesen Umständen erhellt, dass und warum die αἰγῆ unter den zu der σατυρικὴ ἐσθὴς des Theaters gehörigen Fellen vorzugsweise häufig vorgekommen sein möge, vgl. S. 91 ff. Als Berg und Wald bewohnenden Jägern wurden den Satyrn die Felle des eigentlichen Wildes als Kleidung gegeben, wobei allmälig noch Beziehungen mystischer Art oder auf Asiatische Heimath in Schwang kamen, namentlich in Betreff der νεβρὶς und der παρδαλῆ.

Das Gesagte passt natürlich auch auf den Silen, ebenso wohl als auf den Dionysos, vgl. auch S. 117. Nur sind, was den Silen gegenüber den Satyrn anbelangt, die auf S. 145 und 167 angedeuteten, charakteristischen Verschiedenheiten in Betreff der Fellbekleidung wohl zu beachten. Bei den Kleidern aus Zeugstoffen findet so ziemlich das umgekehrte Verhältniss Statt; namentlich ist begreiflicherweise ein vollständiges, langes Untergewand nebst Obergewand bei einem Satyr etwas ganz Unerhörtes. Was oben über Kleidung und Schmuck der Silene beigebracht ist, gehört ebenso gut hieher als an die Stelle, wo es sich um den Silen handelte. Sehr interessant wären in Betreff der Verschiedenheit und des Wechsels der Kleidung in Stoff und Form, nach der Verschiedenheit der Bakchischen Personen männlichen Geschlechts und der Handlung, in welcher wir dieselben vorgestellt erblicken, die Reliefs auf der Brunnenmündung des Appartamento Borgia, bei Pistolesi III, 28 (auch in Bartoli's und Bellori's Admirand. Rom. Ant., t. 44, 45), wenn nicht auch gerade dieser Umstand den schon von anderer Seite gegen dieses in hoher Achtung stehende Werk ausgesprochenen Verdacht verstärkte. Inzwischen giebt es unter den hier versammelten Figuren, welche mit Gewändern aus Zeugstoffen versehen sind, keine einzige, die nicht durchaus im Geiste des Alterthums drappirt wäre [1]). Die Verbin-

---

[1]) Nach Gerhard's (Beschreib. der St. Rom II, 2, S. 8 fl.) Meinung sind die „erhabenen Bildwerke von einem modernen Künstler nach antiken Vorbildern, aber sehr frei zusammengesetzt." Pistolesi, welcher zu denen gehört, die das Werk „sogar in seiner Ausführung für antik" halten, bemerkt (p. 85, Anm. 1) nur: Il cilindrico masso dicesi in parte ritoccato dall' Algardi. Die Collection des Peint. et Sculpt. du Prince de Canino, Rome 1822, Fol., ist mir unzugänglich. Wenn ich nichtsdestoweniger dieses Monument (über dessen Echtheit ich mich jedes genaueren Urtheils enthalten muss, da ich dem Originale kein besonderes Studium widmete) mehrfach berücksichtigt habe (vgl. S. 149, Anm., 152, 172 fl.), so dürfte das zur Feststellung

dung eines Zeugkleides mit der Felltracht, auf welche Schöne (p. 87) die S. 168 behandelte Stelle des Nonnos, XII, 353, bezog, gehört auf den Bildwerken zu den grössten Seltenheiten, was, wenn man den gegentheiligen Gebrauch bei dem Dionysos und den Bakchantinnen beachtet, nicht für zufällig gehalten werden wird. Auf der Berliner Vase in der Él. céram. II, 76, trägt der alte Satyr mit der Kithar, wie es scheint, die Nebris über einer Exomis aus Zeug. Das herrliche Pariser Relief in den Denkm. d. a. K. II, 39, 465, zeigt an dem Baume neben dem mit dem Pantherfelle angethanen Satyr ein Gewand aus Zeugstoff. An den Statuen und auf den Reliefs findet sich, wie die Nacktheit der Satyrn häufiger, so namentlich die Bekleidung aus Zeug in geringerem Maasse; an den Statuen so gut wie gar nicht, auf den Reliefs wohl am häufigsten im Schurze (obwohl manchmal von Zeug zu sein scheint, was es doch in der That nicht sein soll). Andere Gewandformen am meisten (vgl. S. 167) noch bei jugendlichen, besonders bei zarten Gestalten. Chlamys bei einem Kriegersatyr des Sarcophags zu Cortona, bei dem Satyr „edelster Bildung" in Gerhard's A. Bildw. Taf. XLII, 3. Ein Zeuggewand vielleicht auch bei dem kleinen Satyr in der Gall. myth. LXV, 264. Merkwürdig, wenn aus Zeugstoff, ist das, in der gewöhnlichsten Weise das Thierfell anzulegen, auf der rechten Schulter ruhende und zusammengeheftete Kleidungsstück der Gemmendarstellung in den Denkm. d. a. K. II, 39, 455. Die älteren Vasenbilder bieten nichts hieher Gehörendes. Dass auf den Ruvesischen Vasen die Silene mit dem Himation vorkommen, bemerkt Minervini im Bullet. Napol. III, p. 114. So auch auf anderen Thongefässen jüngeren Datums hie und da. Von den Gefässmalereien dieser Art vergleiche man in Betreff un-

---

der Ansicht, dass der moderne Künstler, in Betracht mancher antiquarischen Einzelnheiten, mehr als die gewöhnliche Routine gehabt haben müsste, nicht vergebens geschehen sein.

bärtiger Satyrn die in Monum. d. Inst. II, 37 (Denkm. d. a. K. II, 41, 488), Él. céram. II, 75, bei d'Hancarville IV, 75, ebenda II, 68, Él. céram. II, 74, A, bei Tischbein I, 32, II, 35. Diesen allerdings nicht zahlreichen Beispielen können zur Vergleichung und Ergänzung Pansdarstellungen mit Gewändern aus Zeug hinzugefügt werden, bärtige Gestalten in rundem und erhobenem Bildwerk, wie in Schöll's Arch. Mittheil. Taf. V, 9 (Denkm. d. a. K. II, 43, 532), und in Gerhard's A. Bildw. a. a. O.; Panisken, wie bei Laborde I, 37; Jünglingsfiguren in der fast menschlichen Bildung, wie in der Él. céram. II, 114, und bei d'Hancarville IV, 24, wo sogar die grüne Farbe des Gewandes angegeben ist. Eine *βατραχὶς* trägt auch der Satyr am Arme, von welchem in den Pitt. d'Erc. T. III, p. 157, die Rede ist: ein Beispiel, welches für uns ganz besondere Wichtigkeit hat. Eine sehr bemerkenswerthe Erscheinung ist die vielleicht direkt auf das Theater zu beziehende, jugendliche Figur mit Satyrohren in gegürtetem und, wie es scheint, langbeärmeltem Chiton auf dem Pompejanischen Wandgemälde in den Denkm. d. B. Taf. X, 1. — Neben den Zeugkleidern, welche sich meist deutlich als die oben S. 145 besprochenen, *χλανὶς* oder auch *χλαμὺς* zu benennenden, leichten Gewänder darstellen, trifft man bei den jugendlichen Satyrn in einem Falle (rücksichtlich dessen es vielleicht nicht überflüssig ist, daran zu erinnern, dass die ganze Vorstellung auf Asiatisches Local hinweist) eine Art von Haube, wie sie den Weibern eigen ist. O. Jahn bemerkt in der Erklärung eines kürzlich in der Arch. Ztg., N. F., 1847, Taf. IX, 1, herausgegebenen Mosaiks des Berliner Museums, S. 133, dass an Satyrfiguren „das bräunlich dunkle Haar in eigenthümlicher Weise dargestellt ist, so dass man zweifelhaft sein könnte, ob es etwa mit einem Tuch umwunden ist." Dem mag allerdings so sein sollen; aber dennoch ist dieser Fall mit jenem keinesweges zusammenzustellen. Die Satyrn des Mosaiks sind Schlauchtänzer, gehören also in eine Kategorie mit den

seiltanzenden Satyrn auf dem Wandgemälde in Pitt. d'Erc. III, 33, 34, und Mus. Borb. VII, 50, 51, 52, welche eine ähnliche Kopfhülle tragen, rücksichtlich deren schon die Herculanensischen Akademiker die Bemerkung machten, dass sie als etwas den Seiltänzern Eigenthümliches zu betrachten sein möge [1]. Wie es sich nun auch mit derselben in Betreff des

---

[1]) Vgl. p. 157 fl., Anm. 5: si volle dubitare, che fosse un ornamento proprio de' Funamboli, forse per difender la testa, se mai cadessero a terra, o se nello scendere precipitosamente per le funi da alto in basso andassero a urtare in qualche parte. Infatti era così periculosa l'arte de' Funamboli, che l'imperator Marco Aurelio funambulis post puerorum lapsum culcitas subjici jussit, come dice Capitolino nella di lui vita p. 40, il quale soggiugne: unde hodieque rete praetenditur. So kann das Mosaik vielleicht wieder dazu dienen, die obige Erklärung für das Wandgemälde zu sichern. Denn die Akademiker denken dennoch auch an andere Bezüge des pannetto, panno o pelle, sogar an den Petasos des einen Silen bei Athen. V, p. 198, welcher weder hieher gehört, noch sonst die Silene als Silene angeht, indem er kein anderer als der des Hermes ist. Und in der That sind auch andere Erklärungsversuche durch jenen keinesweges abgeschnitten. Rücksichtlich der Frage, ob die Kopfhülle aus Zeug oder aus Fell bestehe, könnte es scheinen, als ob das Letztere anzunehmen sei. Von gelber Farbe, wie sie, sind auch die Felle, welche von einigen der Seiltänzersatyrn getragen werden, vgl. darüber S. 174, und sonst noch S. 146. Bocksfelle nun könnten auch die eigenthümliche Haartracht der Satyrn darstellen sollen, vgl. Grysar de Doriens. Com. p. 25. Dadurch stellt sich aber die weitere Frage, ob dies nur etwa als ein Nebenzweck der Felle, oder als hauptsächlicher oder gar der alleinige Zweck derselben zu betrachten sei. — So nach den Abbildungen und Worten in dem älteren Werke, vgl. besonders auch p. 164. Nach den Abbildungen in dem neueren Werke nimmt sich jedoch die Kopfhülle wie Haare aus, und nach der Erklärung (p. 7) haben die fünf Satyrn auf Taf. LI i capelli e le code verdi. Diese Färbung der Haare in Grün und Gelb (denn nach p. 4 haben doch die fünf Satyrn auf Taf. L gelbe Haupthaare und Schwänze) könnte mit dem auf S. 154 fl. Bemerkten verglichen und zusammengestellt werden. Ueber die Verwechselung von Haaren mit auf den Kopf gelegten Thierfellen bei Va-

Wandgemäldes verhalte, — für das Mosaik wüsste ich keine passendere Erklärung, obwohl zuzugeben ist, dass ein Fall auf den Schädel bei dem Schlauchtanze nur als etwas Aussergewöhnliches zu betrachten sein dürfte. — Ebensowohl endlich als Kleidungsstücke aus Zeug haben die jugendlichen Satyrn der Vasenbilder zuweilen jenen Schmuck an Armen, Brust, Beinen, in Metall und aus Perlen oder Wolle, welchen wir bei den alten gefunden haben (S. 149 fl.) und der überall den Bakchischen Personen, namentlich auch dem Gotte selbst und den Bakchantinnen eignete (Casaubonus p. 74, Schöne p. 110, Creuzer Altath. Gef., S. 66, Anm. 41), man vergleiche ausser d'Hancarville IV, 75, und besonders Tischbein II, 35 (wo dieser Schmuck neben einem Gewande vorkömmt), Tischbein I, 45, II, 29, II, 42.

Jetzt sind wir in den Stand gesetzt, in Betreff des anders und reicher als die übrigen costümirten Chorsatyrs unseres Vasenbildes über die auf S. 40 als möglich bezeichnete doppelte Erklärungsweise ein wahrscheinliches Urtheil zu fällen. Dass sein Costüm an sich das des gewöhnlichen Lebens sein könne, muss zugegeben werden; vgl. Becker's wohlbegründete Bemerkungen im Charikles, II, S. 344 fll. Aber diese Auffassungsweise verliert an Wahrscheinlichkeit, wenn man die ohne Zweifel nicht theatralische Tracht des Demetrios und des Charinos daneben stellt. Es bedürfte einer eigenen Erklärung der Verschiedenheit dieser Costüme, welche auch deshalb um so schwieriger zu geben sein dürfte, weil das der beiden letztgenannten Personen durchaus gleich ist. Dagegen führt jetzt die Vergleichung mit den sicheren theatralischen Trachten auf dem Vasenbilde wohl um so mehr zu der anderen Ansicht, als die des Satyrs mit jenen selbst in einzelnen Verzierungen übereinkömmt. Dass einem Chorsatyr ein kurzer, ärmelloser Chiton gegeben ist — dieselbe

---

senbildern vgl. S. 137. Doch vor jedweder Entscheidung ist hier genaue Constatirung des Thatbestandes von Nöthen.

Exomis, welche wir, freilich nicht so prachtvoll verziert, auf so mancher Komödiendarstellung sehen — wird nun Niemand mehr befremdlich finden. Wohl aber könnte das Himation des Choreuten Auffallen erregen, wenn es nicht aus mehrfachen Andeutungen bei den Komikern bekannt wäre, dass die Choreuten in der Komödie allerdings mit einem Obergewande auftraten, welches sie jedoch ablegten, wenn sie zum Tanz schreiten wollten, vgl. Meineke's Fr. Com. Gr., V. III, p. 491 fl., Bode's Gesch. der Dram. Dichtk., II, S. 293, Anm. 1 [1]). Das wird in der Tragödie und im Satyrspiel ebenfalls Statt gefunden haben. Der Chiton muss als ein sehr kurzer gedacht werden, ähnlich wie der in der alten Komödie, welcher den Phallos sichtbar werden lässt. Einen in Bezug auf Stoff und Arbeit ganz gleichen Chiton werden übrigens die mit dem Schurze aus Bocksfell angethanen Choreuten nicht gehabt haben. Trugen sie während des Tanzes ein Gewand von ähnlicher Form, so wird dasselbe ebenfalls von Bocksfell gewesen sein. Doch folgt jenes daraus, dass der eine Choreut mit einem Chiton angethan ist, noch keinesweges. Von ihm lässt sich nur auf die beiden anderen, welche auch zu den Protostaten gehören, ein unmittelbarer Schluss ziehen. Diese Chorsatyrn sind mit dem in der *ἀλουργὶς* auf dem Grabe des Sophokles zusammenzustellen, sei es nun, dass dieser als Protostat eines Chores wie der auf unserem Vasenbilde zu betrachten, oder dass die Stelle des Dioskorides von Satyrchören zu verstehen ist, in welchen alle Choreuten so, wie jener eine auf unserem Gefässe, costümirt waren; welche letztere Ansicht aus allgemeinen Gründen

[1]) Uebrigens hat man nicht nöthig, bei dem *γυμνοῦσθαι* immer an das Ablegen eines Obergewandes, *ἱμάτιον*, pallium, zu denken. In Aristoph. Lysistr., Vs. 662, sagt der Chor der Greise: *τὴν ἐξωμίδ' ἐκδυώμεθα* (wobei natürlich nicht ein *ἀποδύεσθαι* des ganzen Kleidungsstückes Statt fand). Diese von Meineke und Bode nicht berücksichtigte Stelle ist für die Charakteristik des Gebrauches im Allgemeinen wohl die wichtigste.

wahrscheinlicher ist und, wenn man in Betreff des Hamilton'schen Vasenbildes die auf S. 159, Anm., hingeworfene Vermuthung nicht für richtiger hält, auch durch einen monumentalen Beleg bestätigt wird. Was die Choreuten mit dem Bocksfellschurze anbelangt, so beruht die Ansicht über deren Costüm während des Tanzes wesentlich auf der Deutung der oben S. 161 behandelten Stelle des Euripides. Vergleicht man mit derselben noch die eben angeführte aus der Lysistrata, so wird man den blossen Schurz als äussersten Grad der Exomis für noch wahrscheinlicher halten. Daraus folgt aber nicht wiederum, dass das eben über die nicht mit dem Schurze aus Fell angethanen Choreuten Ermittelte unrichtig sei. Was von diesen zu halten sei, ob sie nur in ihrer Eigenschaft als Protostaten in Betreff des Costüms ausgezeichnet, oder ob sie als Satyrn auch dem Stande nach vor den übrigen bevorzugt gewesen seien, können wir jetzt natürlich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Dass aber die Choreuten des Satyrspiels sowohl nach den Stücken, als auch in dem Chore eines und desselben Stückes in verschiedener Auffassung vorgeführt seien, von verschiedener Lebensweise, mehr bäurisch und mehr städtisch, mehr barbarisch und mehr Hellenisch — so wenigstens seit der Zeit des Sophokles — oder ein Theil als mehr in der Eigenschaft von Befehlenden, der andere in der von Dienenden — wie in dem Kyklops des Euripides —, können wir jetzt als ausgemacht annehmen. Wenn hier, im Kyklops, auch die erstere Classe der Choreuten mit dem Schurze aus Bocksfell auftrat, so thut das den obigen Combinationen nicht den mindesten Eintrag. Wer wollte nicht Abwechselung in Nebendingen zugeben? Eben so wenig folgt aus unserer Ansicht, dass in diesem Stücke die Choreuten während des Tanzes nur den Schurz trugen und dass dasselbe von allen mit dem Schurz aus Bocksfell angethanen Chorsatyrn anzunehmen sei, — solche Choreuten hätten beim Aufzuge und wenn sie nicht tanzten, auch ein Obergewand (etwa ein Fell in der

Weise der Chlamys) getragen. Vielmehr wird das Gegentheil durch alle Parallelen, selbst durch die Stelle der Lysistrata, wo von keinem Obergewande die Rede ist, durchaus wahrscheinlich. Und das ist ein Punkt, in welchem unsere Ansicht von der gewöhnlichen auch in Betreff der mit dem Schurz aus Ziegenfell bekleideten Chorsatyrn abweicht.

Ein anderer ist folgender, welcher auch die anders costümirten Chorsatyrn, ja auch die Choreuten in den beiden anderen Arten des Drama und selbst nicht wenige Schauspielerrollen angeht. Sollten die Satyrn mit dem Bocksfellschurze ausser diesem, die anderen ausser dem ganz kurzen Chiton und dem Schurze aus Zeug, endlich die Choreuten der Komödie und der Tragödie ausser dem ebenfalls kurzen, aber doch die Schaam vollständig bedeckenden Chiton — denn die Obergewänder können hier nicht in Betracht kommen — ganz nackt aufgetreten sein, das heisst so, dass an den von dem Gewande nicht bedeckten oder nicht durch ein anderes Mittel dem Anblicke entzogenen Theilen des Körpers ihre eigene Haut zum Vorschein kam? Letzteres ist wohl zu beachten. Denn, wo von der Bühne die Rede ist, muss zwischen scheinbarer Nacktheit (durch welche die Nacktheit des Lebens nachgeahmt wird, des reellen sowohl als des ideellen, indem der nachahmende Schauspieler diese wohl an seinem Körper veranschaulicht, aber nicht durch ihn darstellt) und zwischen wirklicher Nacktheit streng unterschieden werden. Das ist freilich, so viel ich weiss, bis jetzt nicht geschehen, und nur aus diesem Grunde konnte zwischen G. Hermann und Welcker eine Verschiedenheit in den Ansichten über das Costüm der Okeaniden obwalten, wie die, von welcher im Nachtrag, S. 57 fl., die Rede ist. Ich nehme keinen Anstand zu behaupten, dass wie regelmässig auch die scheinbare Nacktheit bei dem Chore vorgekommen sein möge, die wirkliche in guter Griechischer Zeit nie Statt hatte. Wie tief es im Geiste der alten Grie-

chen begründet war, den Menschen von dem Schauspieler zu trennen, zeigt der Gebrauch der Masken. Hauptsächlich beachte man aber Folgendes. Die Choreuten waren in der Regel Jünglinge. Das Zeugniss, welches dafür die Bildwerke bieten (S. 15), wird durch Suidas u. d. W. *Σοφοκλῆς* bestätigt: *καὶ πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ πεντεκαίδεκα εἰςήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰςιόντων* (wo die Veränderung des Wortes *νέων* in *νεῶν* jetzt als ganz falsch erscheinen wird), vgl. auch Athen. XIV, p. 626, b, c. Diese Jünglinge nun mussten nicht nur Hellenische und barbarische Personen des Alltagslebens und der Vorzeit, verschieden nach Stand, Alter und Geschlecht, darstellen, sondern auch dämonische Wesen der mannigfachsten Art, Figuren, die auch in Betreff der Körperfarbe einen bunten Wechsel zeigten und zum Theil auf das Grellste abstachen von dem, was gewöhnlich war (man denke nur z. B. an die selbst auf Vasenbildern vorkommenden schwarzen Erinnyen). Und das sollte selbst bei den in Geschlecht und Farbe ganz verschiedenen Wesen am hellen Tage, in unmittelbarer Nähe der Zuschauer ohne weitere Vermummung als Maske und kurzen Chiton geschehen sein? Ich meine, eine solche Resignation auf jedwede Illusion von Seiten der Zuschauer wäre denn doch m e h r als aller Ehren werth gewesen. Betrachten wir die besseren Komödiendarstellungen — deren Berücksichtigung hier aus mehreren Gründen besonders passend ist —, wie sie in genügenden Beispielen in den Denkm. d. B., namentlich auf Taf. IX u. XI, zusammengestellt sind, so wird man selbst auf diesen möglichste Verhüllung des Nackten gewahren. Denn es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, dass die wenigen, zuweilen nur scheinbaren Ausnahmen selbst bei der Classe von Denkmälern, welche die spätere Komödie betreffen, aus überwiegenden äusseren und inneren Gründen nicht in Betracht kommen dürfen. Erschienen doch sogar die Sclaven mit verhüllten Armen und Beinen. Und wenn man in Betreff derselben bemerken wollte, was mir

oftmals und, wie ich sehe, schon Winckelmann (Werke, V, S. 371, A. 335) in den Sinn gekommen ist, dass sie als Barbaren von Nation so gekleidet seien, so lassen sich dieser Bemerkung selbst in Betreff der Sclaven wieder andere gegenüberstellen, und erhellt es aus denselben Bildwerken, dass auch nicht barbarische Männer anderen Standes, dass echt Griechische Götter und Heroen ebenso auf die Bühne gebracht wurden. Auch Winckelmann (V, S. 63) hegte die Ansicht, dass „überhaupt die Hosen auf dem Theater eingeführt waren", freilich nur „um des Wohlstandes willen"; ein Grund, welcher z. B. in Betreff der Tänzerin bei Tischbein I, 60, ausreicht und auch für den Gebrauch des Theaters im Allgemeinen nebenbei in Anschlag gebracht werden kann, aber keineswegs Alles, nicht einmal die Hauptsache enthält. Wir haben gesehen (S. 116 fl.), dass die Bühnentracht aus dem Asiatisch-Dionysischen Costüm hervorging, wie Choreuten und Schauspieler aus den Personen der Bakchischen Mummereien, dass so auch die Anaxyriden zu einer Tracht des Theaters geworden. So kann es ebensowenig befremden, dass in früherer Zeit Eurystheus und Herakles, Hephaistos und Ares, Zeus und Hermes, dass Menschen des Alltagslebens in Anaxyriden auf die Bühne gebracht, als dass bei der Alexandrinischen Pompa der letztgenannte Gott und Personen des gewöhnlichen Lebens durch Silene dargestellt wurden. Diese Anaxyriden aber mussten beinah von selbst zu den Tricots führen. Man fing allmälig an, ihnen die Farbe der Haut zu geben. Solche Anaxyriden — und die sind ja eben die Tricots — wurden nun auch Personen zu Theil, von welchen dieselben nicht einmal bei den Mummereien und auf den Bildwerken des Dionysischen Kreises getragen wurden: den Weibern im Chore [1])

[1]) Wir bemerken, um etwaigen Missdeutungen zu begegnen, dass diese je nach Art und Stand sowohl im kurzen als im langen Chiton auftraten. Inzwischen muss man sich auch die mit dem letz-

und den Satyrn. Dadurch musste allmälig eine gewisse Verwirrung entstehen in Betreff der Anaxyriden und der Tricots, um so mehr als neben den Personen Hellenischer Sage und Abstammung auch barbarische vorgeführt wurden, welche letzteren die Anaxyriden als eigenthümliche Tracht in Anspruch nahmen. Ja es konnte kaum fehlen, dass die Tricots den Anaxyriden gewissermaassen den Rang abgewannen; dass es so schien, als seien nicht etwa diese das ursprünglich Allgemeine, sondern Etwas, das ausnahmsweise wenigen Rollen angehöre; dass die anaxyridenartige Tracht, wie es in Betreff von Tricots auch nicht anders als billig ist, gar nicht mehr als Kleidung gefasst wurde. Sollte es nicht hiemit zusammenhängen, dass weder bei dem Pollux noch sonst irgendwo Anaxyriden unter den Theatertrachten erwähnt werden? Deutet es nicht auf Verwechselung von Anaxyriden und Tricots, wenn wir an den rauhen, eng anliegenden Anaxyriden des Silen mehrfach ausser dem Gliede den Nabel, Anderes so angegeben finden, als wäre das rauhe Kleid wirklich die rauhe Haut des Alten? Und wenn man diesen Umstand nicht gelten lassen, ja sogar unserer Ansicht über die vermeintliche rauhe Haut entgegenstellen wollte — was jedoch nur in Betreff jener Ausnahmsfälle geschehen könnte, die auch so als auf einem Missverständnisse von Seiten der Künstler beruhend anzusehen wären —, so betrachte man nur die sogenannten Phlyakendarstellungen, z. B. gleich die bekannteste in den Denkm. d. B. Taf. IX, 11. Hier finden wir an dem kurzen Chiton den Phallos, einen nebst dem Nabel deutlich angegebenen Bauch, vollkommen ausgeführte Brüste, dickes Gesäss. Der Chiton aber hat die Fleischfarbe (nur der Phallos die rothe), während die Anaxyriden weisslich sind. Bei diesem ledernen

---

teren angethanen als die eigentlichen Tanzparthieen *ξυζωσαμένας εὖ κἀνδρείως τῶν θ' ἱματίων ἀποδύσας* (Aristoph. Thesmoph. Vs. 656) ausführend denken.

Chiton wird man denn doch nicht an die eigne Haut des Zeus oder des Hermes denken. Vielmehr ist hier ein höchst bemerkenswerthes, eigenthümliches Beispiel für Tricots schon in dem Costüm der alten Komödie anzuerkennen. — Die Tricots aber konnten durch ein Mittel ersetzt werden, welches älter war als sie und nicht weniger als das zu betrachten ist, was ihnen den Ursprung gab: wir meinen die Färbung des Leibes. Ja man kann wohl sagen, dass die Tricots sich naturgemäss aus den Anaxyriden und der Färbung entwickelt haben. Von Hause aus Gebrauch im Bakchischen Cultus, noch ursprünglicher als die ersteren, ward auch die letztere Zweck, wo es galt das Nackte dem Anblicke zu entziehen oder dem Körper ein anderes Aussehen zu geben, als das gewöhnliche. Vor der Maske die unmittelbare Färbung des Gesichts, die später auch an der Maske vorgenommen ward; vor den Tricots die Färbung der nackten Stellen des Leibes. Wie wir noch in Zeiten, da die Masken schon längst aufgekommen waren, wenn auch nur ausnahmsweise, von Schauspielern hören, welche sich das Gesicht nur färbten und ohne eigentliche Maske auftraten, so wird auch die Färbung des Leibes nach der Erfindung der Tricots noch nicht ganz aufgehört haben. Ja es scheint natürlich, anzunehmen, dass, um so viel das Antlitz wichtiger ist, als Arme und Beine, um so weniger die Tricots an den letzteren mit der Verhüllung des ersteren durch die Maske ganz gleich standen, sondern dass dort das Anfärben des Leibes noch längere Zeit gebräuchlicher gewesen sein möge, namentlich wenn es nur ein theilweises zu sein brauchte. Vor allem darf es wohl von den Thiasoten des Dionysos, bei denen die Färbung des Körpers im Cultus und in der Sage begründet war, angenommen werden, dass sie auch auf dem Theater noch späterhin, wenn auch nicht durchweg, so doch öfters, mit derselben erschienen. Und dahin gehören ganz besonders die Satyrn. Gerade bei diesen kam auch sie noch in der Alexandrinischen Prozession

vor: von vierzig Satyrn *τὰ σώματα οἱ μὲν ἐκέχριντο ὀστρείῳ, τινὲς δὲ μίλτῳ καὶ χρώμασιν ἑτέροις.* Auch die Seiltänzersatyrn des oben erwähnten Wandgemäldes, sehr wahrscheinlich Nachbilder von Figuranten an irgend einem Bakchischen Feste, haben gefärbte Körper, und zwar findet sich bei diesen ausser dem Roth das Grün, welche letztere Farbe auch in der Schminke des Gesichts nach der ersteren die beliebteste war, wie wir sie selbst an den Gewändern der Satyrn neben derselben angetroffen haben (S. 177). — Hienach schreiben wir den Chorsatyrn unseres Vasenbildes Tricots oder Färbung zu, den eleganter gekleideten sowohl als den mit dem Bocksfell angethanen, oder auch Tricots und Färbung, in dem letzteren Falle etwa jene jenen und diese diesen (oder umgekehrt).

Auch die Hände können bei den Schauspielern oder Choreuten, welche andersfarbige oder anders gestaltete Personen darstellten, nicht ohne Färbung oder Bedeckung geblieben sein. Diese konnte in dem vorliegenden Falle nur eine sehr dünne und fest anliegende sein, was dann, wenn sie etwa für menschlich geformte Hände angewandt wurde, gewöhnlich Statt gehabt haben wird [1]. Meist wird man

---

[1] Es ist sehr irrthümlich, wenn Böttiger (Kl. Schr. I, S. 201, Anm.) und Andere nach ihm den wesentlichsten Zweck der *χειρῖδες* in der Verlängerung des Armes suchen, eben so sehr als wenn man, wie durchweg geschehen ist, den Gebrauch derselben auf die Tragödie beschränkt. Allerdings beziehen sich die Schriftstellen, an denen von den *χειρῖδες* der Schauspieler die Rede ist, nur auf die Tragödie, allein das ist ganz ohne Zweifel hauptsächlich nur als Zufall zu betrachten. Auch sieht man z. B. auf der Komödiendarstellung in den Denkm. d. B. Taf. IX, 12 (aus Cab. Pourtalès pl. X), an dem einen Komiker Hände, welche eben die Farbe haben wie die Maske, während bei dem anderen Maske und Hände von verschiedener Farbe sind, wogegen auf den Tragödiendarstellungen nicht einmal etwas diesem Umstande Aehnliches vorkömmt. Der Ansicht aber, dass durch die *χειρῖδες* die Arme länger oder die Hände dicker gemacht worden seien, steht diametral entgegen die Stelle des Chryso-

sich mit einer mehr oder minder starken Färbung begnügt haben.

---

stomos, Hom. VIII in Timoth., T. VI, p. 457, d: τὰς δὲ χεῖρας (schr. χειρῖδας) καθάπερ οἱ τραγῳδοὶ οὕτω μετ' ἀκριβείας ἐνδιδύσκουσι, ὥστε νομίζειν προςπεφυκέναι μᾶλλον αὐταῖς (den heiligen Jungfrauen). Auch lässt sich jenes weder aus den Worten des Lukianos im Jup. trag., C. 41, schliessen, welcher zusammenstellt τὰ πρόςωπα τῶν θεῶν αὐτὰ καὶ χλαμύδας καὶ χειρῖδας καὶ προγαστρίδια καὶ σωμάτια καὶ τἆλλα, οἷς — σεμνύνουσι τὴν τραγῳδίαν, noch aus denen des Biographen des Aeschylos bei Robortelli, in denen es von den Dichter heisst: τὴν σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τοὺς ὑποκριτὰς χειρὶ σκεπάσας καὶ τῷ σώματι ἐξογκώσας μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας, wo gewiss, wie χειρῖσι für χειρί, anstatt σώματι zu schreiben: σωματίῳ, ein Ausdruck, dessen Bedeutung freilich noch nicht auf genügende Weise erörtert ist. Bei Pollux, II, 235, IV, 115, wird σωμάτιον als ganz dasselbe wie ἡ τῶν ὑποκριτῶν σκευή oder στολή im Allgemeinen bezeichnet. Photios dagegen erklärt genauer: σωμάτια, τὰ αναπλάσματα, οἷς οἱ ὑποκριταὶ διασάττουσιν αὐτούς. Aus dieser Stelle und der des Lukianos folgt: dass das σωμάτιον im Wesen von dem προγαστρίδιον nicht verschieden war, nur dass es sich auf einen grösseren Theil des Körpers bezog. Ich trage kein Bedenken die oben S. 185 als Chiton bezeichnete Kleidung des Zeus und des Hermes auf dem Vasenbilde des Mus. Gregor., so wie z. B. die sehr ähnliche des Silen bei Tischbein I, 44, als ein σωμάτιον zu betrachten. Auf die Verbesserung σωματίῳ ist, wie ich hinterdrein sehe, auch Westermann, Vit. script. p. 121, verfallen. Ausserdem führt Cuper, Apoth. Homer. p. 180 fl., die χειρῖδας ἀνθινὰς der Ithyphallen und Phallophoren nach Semos bei Athen. XIV, p. 622, b, und Suidas, u. d. W. Ἰθύφαλλοι und Φαλλοφόροι, als Belege für die Handschuhe der Schauspieler an. Allein — und das ist der grösste Irrthum Böttigers, seines Vorgängers und seiner Nachfolger — an allen jenen Stellen bedeutet der Ausdruck χειρῖδες nichts Anderes als lange Aermel. Der Stelle des Chrysostomos entspricht vollkommen das Relief in den Denkm. d. B. Taf. IV, 10. Selbst in Homer. Od. XXIV, 230, ist nicht an eigentliche Handschuhe zu denken. Fingerhandschuhe, wie sie sogar von den Persern nur im Winter getragen wurden, nannte man δακτυλήθρας (Xenoph. Cyrop. VIII, 8, 17). Als Putz und Luxusartikel sind die Handschuhe selbst bei diesen, geschweige denn bei den Hellenen, unerhört. Das bemerkte schon Casaubonus, Animadv.

Jetzt wird sich auch die Frage nach der Fussbekleidung im Allgemeinen zur Genüge beantworten lassen. Mit blossen Füssen erschienen die Choreuten gewiss nie, ebensowenig als die Bühnenpersonen. Als ausdrückliches Zeugniss hiefür, das sicherlich nicht erst für die Zeit von Sophokles an Kraft hat, kann die, S. 82, Anm., mitgetheilte Nachricht im Leben dieses Dichters geltend gemacht werden. Wohl aber dürften die von den Choreuten und selbst die von den Schauspielern dargestellten Personen zuweilen als baarfüssig vorgeführt sein, indem die der Hautfarbe der Dargestellten entsprechenden Tricots auch die Füsse der Darstellenden umschlossen und diese sonst keine Fussbedeckung hatten, sondern nur etwa Sohlen unter den Füssen, welche mit den Tricots zusammenhingen, ähnlich wie bei den Anaxyriden der Silenstatue in Palazzo Gentili. In wiefern hier blosse Färbung für ausreichend befunden wurde, ist eine Frage, welche sich nicht so leicht beantworten lässt. Doch kann so Etwas bei vollständigerer Färbung des übrigen Körpers auch vorgekommen sein. In der erstern Weise mögen — um nur dieser zu gedenken — die Darsteller der Okeaniden, mögen die Bakchen des Chores und auch Agave und ihre Begleiterinnen, denen Schöne (p. 159) habitum plane discalceatum zuschreibt, aufgetreten sein (obwohl ich im Widerspruche mit diesem Gelehrten an sich eher jenen, als diesen Personen des Euripideischen Dramas die Baarfüssigkeit zugestehen möchte). Ob auch der Silen so dar-

---

in Athen. XII, 2, p. 523, 29, dem Winckelmann (Werke, V, S. 84), Böttiger a. a. O., und auch Raoul-Rochette (Mon. inéd. p. 137, Anm. 4), der übrigens auf dem richtigen Wege war, mit Unrecht widersprochen haben. — So kann von Handschuhen als theatralischem Kleidungsstücke nicht die Rede sein. Sie sind vielmehr als Tricots für die Hände zu betrachten. Den oben im Text auch berücksichtigten Fall der Verwandelung der Hände der Darstellenden in Thierfüsse, über welchen ich mich hier nicht weiter auslassen will, kann man kaum noch hieher ziehen.

gestellt, ist auch deshalb zweifelhaft, weil ihm die Anaxyriden eigenthümlich waren. Wenigstens geschah das schwerlich eher als bis und insofern die S. 185 besprochene Verwirrung zwischen den Anaxyriden und den Tricots auch in Bezug auf ihn auf dem Theater zum Durchbruch kam. Dies, welches mit Aussicht auf Verständniss erst hier bemerkt werden konnte, zugleich als Nachtrag zu dem S. 82 fll. Gesagten. Viel sicherer als in Betreff des Silen scheint die Annahme einer solchen Darstellung in der ersteren und auch in der anderen Weise bei den Satyrn. Der Gründe, aus welchen man sich diese baarfüssig vorstellen konnte, giebt es mehrere und verschiedenartige. Aber keiner reicht wiederum hin, um die Ansicht festzustellen, dass sie im Theater nicht mit Fussbekleidung dargestellt wären; auch der nicht, welchen Schöne nicht ohne Schein hauptsächlich für die Baarfüssigkeit der Bakchantinnen in Anschlag gebracht hat, wenn er überall in dem Maasse auf die Satyrn passte, wie auf jene. Es ist bekannt, dass die Baarfüssigkeit im Cultus gefordert, dass sie als ein Zeichen der Religiosität, insbesondere religiöser Verzückung betrachtet wurde, vgl. Spanheim z. Callim. in Cer. Vs. 125, p. 818, Steph. Morini Dissert. octo, Jen. 1683, p. 81 fll.; dennoch findet sich auch auf diesem Gebiete Bekleidung der Füsse, nur so, dass der Stoff ein besonderer war, vgl. Lobeck's Aglaoph. p. 245. Da die Hauptgründe für die Baarfüssigkeit der Satyrn aus dem früher Gesagten mit Leichtigkeit entnommen werden können, os übergehen wir sie hier. Die Bildwerke anlangend, so sind Satyrn mit Fussbekleidung in Statuen oder auf Reliefs unerhört, auf den nicht archaischen Vasenbildern dagegen nicht so gar selten, und zwar besteht die Fussbekleidung zuweilen in Halbstiefeln, meist in Schuhen; man vergl., ausser den meisten oben S. 177 u. 179 angeführten Vasenbildern, die bei Tischbein II, 45, Millin Peint. de vas. I, 69, II, 16, II, 53, II, 64 (Inghirami II, 166), Millingen Vas. de Cogh. pl. L, Laborde I, 17, Christie Paint. Gr. vas.

pl. VIII (Inghir. II, 145), im Mus. Borb. VI, 22 (Inghir. I, 58), VIII, 28 (Inghir. II, 165), bei Gerhard A. Bildw. Taf. CVII. Wir haben hier aus guten Gründen nur auf unbärtige Satyrn Rücksicht genommen. Die meisten gehören in die Kategorie der weichlichen und auch sonst mit Putz versehenen. Von solchen wird es auch aus anderen Gründen zugestanden werden, dass sie in dem Theater nicht ohne Fussbekleidung erschienen. Man könnte sich versucht fühlen einzuwenden, dass solche unbärtige Satyrn wohl mit dem *Σάτυρος ἀγένειος* der Bühne (S. 37), nicht aber mit den Chorsatyrn (S. 35) zusammengestellt werden dürften. In der That erscheinen auf den gleichartigen Vasenbildern die Satyrn, deren Gesichter den Masken der Chorsatyrn entsprechen, weit mehr ohne Fussbekleidung. Aber sollte es auch wohl glaublich sein, dass das Verfahren der Vasenmaler so genau und so im Einzelnen mit dem Gebrauche auf dem Theater übereinstimme? Man vergleiche auch das S. 167 über die prächtigere Kleidung Bemerkte. Bei so bewandten Umständen kann ich schliesslich nicht anders, als meine Ueberzeugung aussprechen, dass die Satyrn vielleicht auch ohne Fussbekleidung, gewiss aber mit derselben dargestellt und dass diese wenigstens seit Sophokles öfters auch eine elegantere gewesen sein möge. — Ueber den Gebrauch im wirklichen Leben, der aber durchaus nicht so ohne Weiteres auf das Theater übertragen werden darf, vgl. man Voss, Mythol. Br. I, 21, und Becker, Charikl. II, S. 364 fll.

Die Chorsatyrn unseres Vasenbildes entbehren des Kopfschmuckes gänzlich, denn dass Binde und Epheukranz von den Choreuten nicht getragen werden, insofern sie Satyrn darstellen sollen, ist S. 12 nachgewiesen. Auch auf den drei anderen Bildwerken, welche Chorsatyrn enthalten, sind die Satyrmasken ungeschmückt. Dazu kömmt, dass bei der Alexandrinischen Pompa die Satyrn theils bekränzt, theils unbekränzt erschienen, dass der *Σ. ἀγένειος* des Pioclementinischen Mosaiks Bekränzung hat. Dennoch möchte ich auf

diese Umstände keinesweges den Schluss bauen, dass Schmückung des Hauptes den Bühnensatyrn gegenüber den Chorsatyrn eigenthümlich gewesen, oder auch nur den, dass die letzteren häufiger ohne dieselbe erschienen seien. — Der Kopfschmuck der Satyrn ist nicht minder mannigfaltig, als der des Silen und der anderen Bakchischen Thiasoten. Bei den zarten Gestalten findet sich manchmal die Mitra oder das Diadem, besonders vollständig an dem Ampelus intonsus (Ovid. Fast. III, 49) bei Tischbein I, 32, vgl. noch Becker's August. I, 25, 26 (Winckelmann's Werke IV, Taf. II, A, Denkm. d. a. K. II, 39, 459). Tänien mit Epheubekränzung, wie bei den Choreuten unseres Vasenbildes, trifft man bei den Satyrn auf den Vasen öfters; sonst vgl. Gerhard z. d. Ant. Bildw. S. 288. Ueberall ist die Bekränzung mit Epheu auch der Satyrn vorwiegender Schmuck auf den Vasengemälden; an den Statuen dagegen, auf den Reliefs und den Wandgemälden räumt sie dem Fichten- oder Tannenkranz, auch wohl dem von Schilf den ersten Platz ein. Auf einigen Reliefs, z. B. in den Anc. Marbles of the Brit. Mus., P. X, pl. 39, wo Silen und Satyrn neben einander dargestellt sind, haben diese den Fichtenkranz, jener den aus Epheu, vgl. oben S. 69. Auch in dieser Beziehung findet man die Brunnenmündung des Appart. Borgia in vollkommenem Einklange mit dem Gebrauche der alten Künstler. Ausserdem kömmt auf den Bildwerken bei den Satyrn noch diese oder jene andere Art von Bekränzung vor. Nach den Schriftstellen handelten über die verschiedenen Bakchischen Pflanzen und Kränze, ausser Schwarz (Miscell. polit. human. p. 69 fll.), Schöne (p. 100 fll., vgl. p. 20), auch Creuzer in den Stud. II, S. 305 fl., Millin Mon. inéd. T. I, p. 139 fll., Welcker im Nachtr. S. 189, A. 19, vgl. auch Ptolem. Hephäst. V, p. 27 Roulez.

Auch in den Händen tragen unsere Choreuten keins der gewöhnlichen Abzeichen. Eben so die auf der anderen Vase und dem Pompejanischen Mosaik. Daraus folgt ebenfalls nicht, dass diese Choreuten im Theater ohne der-

gleichen aufgetreten wären. Auf der Berliner Gemme finden wir den Thyrsos, und zwar in der durch die Kunst ausgebildeten Form; auf dem anderen Mosaik in der Hand des unbärtigen Satyrs das Pedum. Jener, welcher auch als Waffe vorkömmt, und dieses, welches den Landleuten überhaupt zusteht, sind die beiden Hauptattribute der Satyrn. Zur Geschichte des Thyrsos innerhalb des Satyrspiels vgl. S. 59. Der rohe wird mehrfach auch *κλάδος* genannt, vgl. Eustath. z. Dion. Perieg. Vs. 310, p. 148, 2, und das von Bernhardy p. 889 Angeführte. Der künstliche Thyrsos des Satyrspiels wird auf den Sophokles zurückzuführen sein. Interessant ist die Parallele, welche die Bildwerke bieten, vgl. Gerhard Auserl. Vasenb. I, S. 122, Anm. 116, Apul. Vasenb. S. 2, Anm. 2. Anderes über den Thyrsos bei Schöne p. 89 fll.; Einzelnes auch in Lobeck's Aglaoph. p. 308, Anm. i, p. 560. In Betreff mancher Fälle dürfte es jetzt schwer halten zu entscheiden, ob man den Satyrn den Thyrsos oder das Pedum gegeben habe. Für die in dem Kyklops des Euripides scheint dieses passender. Oder sollte es etwa von den Dienern und der Thyrsos von den anderen Choreuten getragen sein? Die Attribute wurden, insofern sie bei dem Tanze im Wege standen, vor demselben abgelegt, vgl. Aristoph. Pac. Vs. 730 fll. So konnte — was Schöne (p. 145 fl.) bezweifelt — der Chor in den Bakchen, obgleich er während des Tanzes Tympanen schlägt, doch sehr wohl mit dem Thyrsos aufgetreten sein [1]). Diese Tympanen und andere

---

[1]) Wenn man die Worte des Ulpianos zu Demosth. Mid., p. 565 extr. Rske: *τὸ δὲ „σοβεῖ“ συνέχους κινήσεως τεκμήριον· ἔνθεν καὶ σόβους τοὺς Σατύρους, παρὰ τὸ σοβεῖν· κινητικώτατον γάρ ἐστιν ἐν τοῖς ζώοις, καὶ διὰ τοῦτο τοὺς Σατύρους αὐτοὺς σόβας ἔχοντας γράφουσι*, verstehen könnte, wie es Casaubonus (p. 110) gethan hat, so wären auch die Peitschen ein habituelles Attribut der Satyrn und als solches häufiger auf den Malereien zu sehen gewesen. Allein wer sähe nicht auf den ersten Blick ein, dass hier von den Pferdeschwänzen an dem Körper der Satyrn die Rede ist? Ausserdem würde das Wort *σόβη* eher als

Bakchische Instrumente können ebenfalls zu den Attributen der Satyrn im Drama gerechnet werden. Doch darf man die Worte des Kyklopen (Vs. 206 fl. Herm.):

τί βακχιάζετ᾽; οὐχὶ Διόνυσος τάδε,
οὐ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ᾽ ἀράγματα,

nicht hieherziehen, wie namentlich auch aus Vs. 64 fll. erhellt. Nach Böckh's und G. Hermann's Ansicht wären die *Τυμπανισταὶ* des Sophokles im Satyrspiel gewesen. Ihnen ist von Welcker widersprochen, im Nachtr. S. 294, vgl. auch Gr. Trag. I, S. 65. Wir werden hier an das Hamiltonsche Vasenbild erinnert, auf welchem neben den drei Chorsatyrn ein Tympanum auf dem Boden liegend zu sehen ist. Wenigstens erhellt aus diesem Bildwerke, dass das Tympanon auch bei dem Chor im Satyrspiele vorkam. Der ähnliche Gebrauch anderer gleichartiger Instrumente lässt sich auf solche Art nicht nachweisen. Doch giebt es keinen

---

Wedel zu fassen sein. Uebrigens könnte sowohl die Peitsche als auch der Wedel bei Satyrn immerhin mehr als bloss zufälliges Attribut sein. Die Peitsche des Pan ist aus Schriftstellen bekannt, auf Bildwerken aber sehr selten, vgl. jedoch Gerhard D. D. Fauno, A. 66, Moses Collect. of anc. vas., pl. 26. Ist das, was die Panin im Bullet. arch. Napol., IV, Taf. 4 (65), trägt, eine Peitsche oder ein Wedel, oder nicht vielmehr ein Zweig? Ueber ähnliche Formen des Wedels: Cavedoni im Bullet. d. Inst. arch., 1842, p. 64. Ein „Wedel" in der Hand des Silen auf dem Sarkophage Casali, ob um „den Streiter zu kühlen" (Welcker, Zeitschr. S. 480)? Richtiger spräche man hier wohl von einem Fächer. *Ψυκτήρια πτερὰ* bei einer Asiatisch-weichlichen, aber vielleicht doch satyresken Person, zugleich dazu dienend um *προσθίαν τρίχα* emporzurichten, an der oben S. 155 angeführten Stelle des Achäos. Ueber Bedeutung und ähnlichen Gebrauch dieser *πτερά*: Meineke Fr. Com. Gr. II, 2, p. 786. Doch möchte ich nicht behaupten: Fallitur haud dubie Pollux (X, 127) *ῥιπὶς* et *σκιάδιον* de eodem instrumento dici ratus. Man denke nur an Fächer aus Pfauenfedern u. dgl., welche wohl auch zur Beschattung des Gesichts dienen konnten, wie manche anderen auf den Bildwerken vorkommenden Fächer, die mit den auch jetzt gebräuchlichen kleinen Damenschirmen Aehnlichkeit haben.

Grund, hienach den Satyrn namentlich die Kymbeln und Krotalen abzusprechen [1]). Wie diese Instrumente benutzt wurden, bedarf noch einer genaueren Untersuchung: wahrscheinlich nur zum Vorspiele oder zum Nachschlagen, wie die Kithar in den Fröschen des Aristophanes, etwa auch zur Begleitung eines Tanzes ohne Gesang; vgl. auch Schmidt, p. 264. Dass die Tympanen der Bakchen bei dem Euripides den Chorgesang auf ähnliche Weise begleitet hätten, wie die Flöte des Chormusikers, ist ganz unglaublich und folgt keinesweges aus Vs. 155 fl. Auch darüber wird noch genauer nachgeforscht werden müssen, ob jene Instrumente bei den Satyrn regelmässiger oder nur ausnahmsweise vorkamen. Wir glauben bis jetzt das Letztere. Wahrscheinlich waren sie ein Prärogativ der *μαινόμενοι Σάτυροι* (Eurip. Bacch. Vs. 130); derjenigen, welche als besonders weichliche Wesen von Asiatischer Herkunft vorgeführt wurden, u. s. w. Die genügende Beantwortung dieser Frage kann selbst zur Entscheidung über die verschiedenen Ansichten in Betreff der *Τυμπανισταὶ* des Sophokles

[1]) Geppert giebt (S. 256) den Satyrn bei der Sikinnis allein die Peitschen des Casaubonus und Klappern. Er scheint also die Peitschen als Knallinstrument betrachtet zu haben. Für die Klappern beruft er sich auf Liban. Orat. et Declam. Vol. III, p. 385 Rske, der (Z. 22 fll.) allerdings erwähnt *χεῖρας μὲν, ὅσαι σεῖστρα φέρουσιν, ἐπειδὴ τοῦ κρότου τοῦ δι' αὐτῶν ἐζήτησάν τι πλέον· κεφαλὰς δὲ, διότι κυνῆν ἐπέθεντο, καὶ ὑπὲρ αὐτῆς ἀνέστησαν λόφους*, aber keinesweges von den Choreuten im Griechischen Satyrspiele, sondern von späteren Tänzern spricht, welche wir mehrfach auf alten Bildwerken finden, auch mit Klappern. Beispiele in den Denkm. d. B. Taf. XII, 40, 41. Die Klappern traten, wie Libanios richtig andeutet, an die Stelle des einfachen Schnippchenschlagens und Händeklatschens. Auch diese beiden Handlungen gehören, um so zu sagen, zu der Musik des Bakchischen Kreises. *Ἀποκρότημα τῶν δακτύλων* bei dem tanzenden Pan auf der Vase Blacas bei Panofka Bild. A. L. Taf. IX, 1, und in den Denkm. d. a. K. II, 43, 453. Das *κροτεῖν ταῖς χερσὶν, οἷος ἂν γένοιτο ἀνδρὸς ἀγροίκου κρότος* (Pausan. X, 31, 3), ist comissationi peculiare. Jacobs bei Moebius z. Anacr. XXVII, 8.

beitragen. Ueber die hiehergehörenden Bakchischen Instrumente ist schon vorlängst vielfach gehandelt, vgl. die Anführungen Rambach's (p. 73, b) und Schwarz's Opusc. p. 109 fll., ausserdem Millin (Mon. ant. inéd. T. 1, p. 165 fll.), Böttiger (Ideen z. Kunstmyth. I, S. 281), Hoeck (Kreta, 1, S. 219 fl.), Lobeck (Aglaoph. p. 1014, 1016 fl.), und besonders Schöne (p. 121 fll.), über das Tympanon auch das oben S. 109 Anm. Angeführte, und über die Krotalen Creuzer (Altath. Gef. S. 39 fl. und 74). — Dass, ebenso wie der Silen, auch die Satyrn, wenn die Situationen, Handlungen, Beschäftigungen, in denen sie vorgeführt wurden, es erforderten, andere Attribute als die gewöhnlichen hatten, versteht sich von selbst. Eben so sicher ist es aber, dass diese Attribute denen sehr nahe standen, welche den Satyrn nach einer oder der anderen unter den verschiedenen Auffassungsweisen zukamen, wie denn auch die Kleidung in den Formen stets gleichartig gewesen sein wird. Häufig scheint ein Wechselverhältniss zwischen Attribut und Kleidung Statt gehabt zu haben, in der Weise, dass wenn jenes von dem Gewöhnlichen abwich, diese die eigentliche war, und umgekehrt. So ist es nicht nöthig, dass auf dem interessanten Relief des Louvre bei Clarac pl. 181, 239 (vgl. Hirt's Bilderb. Taf. XXVII, 1, Müller's Denkm. d. a. K. II, 18, 194, Panofka's Taf. VIII, 2, Welcker Annali V, p. 154 fl., Jahn Ber. d. K. S. Ges. d. Wissensch., 1847, S. 297 fl.) Silen dem Hephästos den *πῖλος* entlehnt habe, ebensowenig als die Exomis gerade vom Hephästos herrührt, vgl. oben S. 146. Für die Satyrn genügte und passte, auch wenn sie als Schmiedegesellen vorgeführt wurden, der Schurz vollkommen, denn auch bei den Handwerkern vertritt dieser die Exomis und wird selbst von dem Gotte der Schmiede getragen, vgl. z. B. Panofka Taf. VIII, 1. In dem Satyrspiele, auf welches sich dieses Bildwerk bezieht, oder — wenn das nicht der Fall sein sollte — in einem solchen, wie das Sophokleische: *Πανδώρα ἢ σφυροκόποι*, war also die Kleidung die gewöhnliche, aber das

Attribut abweichend und das für die specielle Auffassungsweise Charakteristische. Wenn sie als Krieger auftraten, mögen die Chorsatyrn Costüm und Attribut gehabt haben wie die Bakchantin bei Nonnos IX, Vs. 122 fll. und die Pyrrhichisten, vgl. oben S. 171, Anm., auch Athen. XIV, p. 631, a, mit Schmidt's Bemerkung, Diatr. in Dith. p. 242. Hier blieb der Schurz, erhält aber die Bekleidung des Leibes noch einen charakteristischen Zusatz (der übrigens wenigstens später auch als eigenthümlich Bakchisch betrachtet wurde), während das Attribut das eigentlichste Bakchische, der Thyrsos, war.

Es ist noch keine Schriftstelle, kein Bildwerk gefunden, aus denen mit Sicherheit hervorginge, dass der Silen oder die Satyrn des Griechischen Schauspieles mit Hörnern am Kopfe, geschweige denn mit thierischen Füssen (Genelli S. 101) erschienen. Rücksichtlich des Schwanzes wird man, in Folge einer durch berühmte Gelehrte allmälig fast gäng und gebe gewordenen Ansicht, etwa annehmen wollen, dass die Silene Pferdeschwänze, die Satyrn Bockschwänze gehabt. Wir stellen es durchaus in Abrede, dass je ein Unterschied dieser Art in irgend welcher durchgreifenden Weise Statt gefunden habe. Silene und Satyrn kommen sowohl mit dem Pferdeschwanze als mit dem Bockschwanze vor. Bei jenen sowohl als bei diesen verkürzt sich der Schwanz je nachdem die Figur minder barock, von mehr Adel und Zartheit, oder die Darstellung nicht ein Gemälde und Relief, sondern ein rundes Werk ist. Doch ist nicht einmal diese Regel, die einzige passende, welche man aufstellen könnte, ohne Ausnahmen, wenigstens was die erstere Classe der Bildwerke anbelangt. Wie bei dem Silen der Schwanz ganz fehlt, so auch bei jugendlichen Satyrn, z. B. an der Dresdner Statue (S. 192). Eine jede Unterscheidung zwischen *Silenen* und *Satyrn*, welche auf einem anderen Grunde beruhte als auf dem des *verschiedenen Alters*, muss für irrthümlich gehalten werden. Der Name Σειληνὸς gilt für *den* alten

Satyr, für die alten Satyrn und für die jungen Satyrn; der Name *Σάτυρος* für den alten Silen, für die alten Silene und für die jungen Silene. Ja dieser Name ist noch umfassender. Er wurde auch von den Panen gebraucht [1]). Und wie könnte das Wunder nehmen, da *Σάτυρος* den Geilen, den Bock bedeutete, der Name *Σειληνὸς* aber aller Wahrscheinlichkeit nach nichts Anderes als die *σιμότης* bezeichnete? Wenn Welcker (Nachtr. S. 217) Silenos und Satyrn durchaus auseinandergehalten wissen will, weil „der eine die Natur, die andern die Feyer des Gottes angiengen", so glaube ich meines Theils, dass hier von Haus aus in

[1]) Die capripedes Satyri des Lucretius (IV, 584) und des Horatius (Carm. III, 19) muss man als Pane betrachten, nicht aber die Sache so ansehen, als hätten diese Dichter den Satyrn gar Pansbeine gegeben. Den *αἰγιπόδης Σάτυρος* der Anthologia Planudea (I, 15, 2) und den mit ihm genau zusammenzustellenden *σκιρτοπόδης Σάτυρος* des folgenden Epigrammes, Vs. 2, hält Welcker (Annali V, p. 155) für den Silen. Man müsste dann annehmen, dass auch Silen mit Bocksfüssen gebildet worden sei, ähnlich wie mit Stierfüssen (S. 129, A. 2). Nichtsdestoweniger möchte ich auch den *Σάτυρος* jener Epigramme für den Pan halten. Welcker scheint hauptsächlich aus zwei Gründen an den Silen gedacht zu haben: weil auf dem von ihm behandelten Bildwerke auch Silen in der Handlung des *Σάτυρος* der Epigramme vorkömmt, und weil das zweite (Vs. 4) den *Σάτυρος* als *τὸν Βρομίῳ σπάργαν' ἑλιξάμενον* bezeichnet. Allein jenes kann bei der grossen Verschiedenheit der Darstellungen Nichts beweisen, und was dieses anbelangt, so kömmt auch Pan als Wärter und Erzieher des kleinen Dionysos vor, vgl Calpurn. Ecl. III, 26, Denkm. d. a. K. II, 35, 410 u. 411, II, 43, 542. Das für den Pan minder passende *θύρσων* (15*, 1) ist in *τυρῶν* zu ändern. Auch wäre bei der Deutung auf Silen ein sicheres bildliches oder noch besser schriftliches Zeugniss für die Ziegenfüsse des Silen erwünscht. Denn wie es mit den Bildwerken in solchen Dingen für gewöhnlich zusteht, weiss man; und ich wenigstens habe oben S. 129, A. 2, mit Gerhard Stierfüsse an dem Silen auf der Berliner Vase angenommen, obwohl der nicht gespaltene Huf eher auf Pferdefüsse führt, weil jene wohl, nicht aber diese bezeugt sind und es sich um eine Profildarstellung handelt, wie auch bei Inghir. a. a. O. und M. Etr. S. II, 70.

Betreff des Wesens und der Bedeutung kein Unterschied Statt hatte, dass das Verhältniss zwischen jenem und diesen ein ähnliches war, wie das zwischen dem Pan und den Panen oder Panisken und das zwischen dem Eros und den Eroten. Wenn Raoul-Rochette (Choix p. 54, Anm.) äussert: c'est une distinction qui reste encore à établir, que celle des vieux Silènes et des vieux Satyres, deux classes de personnages du thiase bachique, qui se ressemblent en beaucoup de points et qui diffèrent pourtant les uns et les autres, so kann ich nur bemerken, dass es mir, je mehr und in je grösserem Umfange ich Bildwerke und Schriftsteller studirte, desto klarer ward, wie wenig durchführbar eine solche Unterscheidung sei. Man kann auf diesem Gebiete wohl von verschiedenen Arten sprechen (S. 35); aber die Gattung ist eine und dieselbe. Den Gebrauch, „Silenen die alten, Satyrn die jungen Bacchustrabanten" zu nennen, leitet Böttiger (Kl. Schr. I, S. 50) aus dem Satyrspiele her, und diese Ansicht hält auch Welcker (Nachtr. S. 218, Anm. 116) für sehr wahrscheinlich. Dieser Gegenstand verdient wohl genauer ins Auge gefasst zu werden. Vergleicht man nämlich die Maskenbenennungen bei dem Pollux (S. 31), die sich doch gerade unmittelbar auf das Theater beziehen, so findet man im Gegentheile, dass hier zwischen dem Silen und greisen und bärtigen Satyrn streng unterschieden wurde. Will man aber die Sache so fassen, dass sich der Name Silen für die eine Figur gerade durch das Theater festsetzte und dass in Folge dessen derselbe Name ausserhalb des Theaters auch für die jener Maske in Betreff der Jahre näher stehende Classe der alten Silene oder Satyrn festere Geltung erhielt, so habe ich Nichts dagegen einzuwenden. Konnte doch auf der anderen Seite auch der Name Satyr deshalb für die jüngeren Silene oder Satyrn beständiger werden, weil mit ihm die satyreske Bühnenmaske bezeichnet wurde, welche von dem Papposilen am meisten verschieden war, und hauptsächlich, weil ihn die Chorsatyrn

führten, welche, wenn auch nicht unbärtig, wie jene Maske, doch junge Männer waren und zugleich wegen der Ständigkeit, mit welcher sie überall und dem Silen gegenüber erschienen und wegen ihrer bedeutenden Anzahl leicht die Veranlassung werden mochten, sowohl dass der Contrast zwischen ihnen und dem Silen eine Bezeichnung durch Verschiedenheit des Namens fand, als auch dass der Gebrauch des Namens Satyr für ihres Gleichen immer festere Wurzeln schlug. Hierin würde denn aber eine Bestätigung des Zeugnisses der Bildwerke liegen, dass die Chorpersonen des Satyrspiels wenigstens in der Regel und späterhin nicht Silene, sondern Satyrn waren. Dieses lässt sich auch noch anderweitig glaublich machen. Es bedurfte eines Contrastes, einer Verschiedenheit zwischen den Personen der Bühne und denen des Chores. Da nun die älteren Satyrn eben des Alters wegen mit Recht als die Hauptpersonen betrachtet wurden und deshalb wenigstens einer aus ihrem Kreise, der Silen, als Repräsentant desselben ständige Bühnenperson ward, so mussten jüngere Leute als Chorpersonen ständig werden. Ganz junge Leute nahm man aus ähnlichen Gründen nicht dazu, wie die sind, aus welchen Personen dieses Schlages auch in den anderen Arten des Drama nicht vorkommen. So ward den Chorsatyrn das jugendliche Mannesalter zu Theil, dasjenige, in welchem bei dem Menschen Kraft und Behendigkeit im grössten Maasse nebeneinander zu finden sind, Eigenschaften, die wiederum gerade für Chorsatyrn wesentlich passen. Wegen der Wahrscheinlichkeit der Annahme, dass die Bühnensatyrn und die des Chores dem Alter nach verschieden gewesen, haben wir auch den *Σάτυρος γενειῶν* unter den Bühnensatyrn bei dem Pollux als Silen gefasst (S. 35), obwohl die Bezeichnung als „bärtige", sehr wohl auf die Masken der Choreuten auf den Bildwerken passen würde, welche wir doch als Satyrn betrachten. Hier stösst man freilich auf einen Umstand, über den man bei der Betrachtung der Bildwerke, namentlich der

Vasenbilder, nie hinweg und zu völliger Sicherheit kommen wird. Wann hört der Satyr auf Satyr zu sein, wann wird er Silen? Auch die Satyrn werden als kahlköpfig geschildert, und auf den Bildwerken kommen entschieden jugendliche Gestalten mit der Glatze als Zeichen weibisch-liederlicher Lebensweise vor. Aber auf dem Theater wird der bärtige Silen von den bärtigen Satyrn auch an der Maske zu unterscheiden gewesen sein, theils durch das ältere Gesicht, theils durch die verschiedene Farbe der Haare, nur dass jener keine grauen Haare hatte, die der Silensmaske des *Σάτυρος πολιὸς* eigenthümlich waren. Indessen darf nicht unbemerkt bleiben, dass die auch oben nur vermuthungsweise mitgetheilte Auffassung des *Σάτυρος γενειῶν* als Silen keinesweges ganz sicher steht, obgleich sie sich auch bei Gerhard (Del Dio Fauno, p. 18) und bei Müller (Handb. der Arch. §. 385, 5) findet, ohne freilich genauer begründet zu sein. — Was nun endlich den Schwanz der Silene und Satyrn anbelangt, so ist es wohl klar, dass wenn man für denselben eine Analogie im Kreise der Bildwerke suchen will, man sich besonders an die Statuen halten muss. Kürzere Schwänze erforderte auch schon die Bequemlichkeit, namentlich bei den Chorsatyrn. Schon aus diesem Grunde nehmen wir für den Gebrauch des Theaters Bockschwänze an, und wir haben dafür, wie schon bemerkt, auch von Seiten der Bildwerke Unterstützung; obwohl de Witte auf unserem Vasenbilde Pferdeschwänze sehen will, wie denn allerdings auf anderen Bildwerken die Art des Schwanzes häufig genug nicht genau erkannt werden kann. Es ist überall beachtenswerth, dass schon von dem Aeschylos ein Theatersatyr *τράγος*, der Satyrtanz *τραγικὴ* genannt wurde, dass die *τραγῆ* der gewöhnliche Anzug der Theatersatyrn war, dass man selbst in der Behandlung des Haares von Seiten der Choreuten Nachahmung der Böcke fand (die Stellen theils oben, theils bei Bode, Gesch. d. Dram. Dichtk. I, S. 19 fl., Anm.), während von ähnlichen Beziehungen und

Verhältnissen der Theatersatyrn zu dem Rosse bis jetzt kein sicheres Beispiel vorliegt.

Wir werfen hiernach wenigstens noch einen Blick auf die Musiker.

Das Costüm des Pronomos ist dasselbe, welches wir auch sonst bei Musikern finden, obgleich hier im Einzelnen Abweichungen vorkommen, wie auch bei dem Costüme der Tragödie, mit welchem das der Virtuosen grosse Aehnlichkeit hat. Dass Pronomos im Theater nicht ohne Fussbekleidung aufgetreten sein wird, versteht sich von selbst. Als Böotischer Musiker gehört er ja ganz besonders zu denen, von welchen Kratinos (Fab. inc. fr. CLIII, Meineke, Fr. Com. Gr. II, 1, p. 225) sagt:

Οὗτοι δ' εἰσὶν συοβοιωτοὶ, κρουπεζοφόρον γένος ἀνδρῶν.

Es lässt sich nicht bezweifeln, dass in dem Attischen Theater die Musiker überhaupt eine hoch- und starksohlige, nach den Umständen mehr oder minder prächtige Fussbekleidung trugen [1]). Dass die gleich langen Röhren der Doppelflöte, auf

---

[1]) Ueber das Costüm und namentlich auch über die Fussbekleidung der Musiker ist ausführlich gehandelt in den Advers. in Aristoph. Av., p. 37 fll. Wenn ich dort aus den Andeutungen des Dichters geschlossen habe, dass der als Hahn vorgeführte Musiker besonders hohe Sohlen unter den Füssen gehabt habe, die andern Musiker auch Sohlen dieser Art, nur niedrigere, so glaube ich das jetzt auf überraschende Weise erklären zu können. Der Hahn als *Μῆδος, Περσικὸς ὄρνις*, trug die *Περσικαί*. Diese waren aber, wie wir oben (S. 73 fl., Anm., vgl. nachträglich noch Clem. Alex. Paedag. II, 10, p. 205, c, Sylb., Aesch. Pers. Vs. 651 Well.) gesehen haben, prächtige, hochsohlige Kothurne. Von den andern Vögeln - Musikern ist der Wiedehopf, der auch als Kallias bezeichnet wird (in Bezug worauf noch bemerkt werden kann, dass dieser Sohn des Hipponikos ein geschickter Flötenbläser war, vgl. Chamäleon von Herakleia bei Athenäos, IV, p. 184, d), als Thraker, der *κατωφαγᾶς* als Böotier zu betrachten. Nun höre man Pollux, XVII, 85, über die Thraker, und in Betreff der Böotier: Herod. I, 195, vgl. oben S. 81, Anm., bei welchem letzteren die *ἐμβάδες* nichts Anderes sind, als die

welcher Pronomos bläst, als mit Löchern versehen zu denken seien, ist nur durch die Fingerbewegung des Virtuosen angedeutet. Dieser soll gewiss nicht *ἀγρίαις φύσαισι, φορβειᾶς δ' ἄτερ* (Sophocl. fr. 753 Dind.) blasen. Pronomos wird sich für gewöhnlich nicht weniger der Mundbinde bedient haben, als sein Landsmann und Kunstgenosse Dorotheos (R. Unger in der Zeitschr. für die Alterthumsw., 1845, S. 405 fl.). Die bildenden und zeichnenden Künstler haben die Mundbinde als das Gesicht verunstaltend und weil sie nur andeutend, nicht vollständig ausführend verfahren wollten, in sehr vielen, ja man kann wohl sagen, in den meisten Fällen nicht angegeben, wo es, genau genommen, hätte geschehen müssen. Was sonst über die Flöte bemerkt werden kann, mag Horatius (A. P. Vs. 202 fll.) sagen: Tibia non, ut nunc, orichalco vincta tubaeque Aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco, Adspirare et adesse choris erat utilis, atque Nondum spissa nimis complere sedilia flatu. Der Flöte des Pronomos ist die des Satyrchormusikers auf dem Pompejanischen Mosaik sehr ähnlich. Ebensowenig lassen sich aus der Darstellung der Saiteninstrumente auf unserem Vasenbilde mit Sicherheit Schlüsse über Art und Bau derselben im Einzelnen herleiten. Nur das kann man etwa

schon bekannten *κρουπέζια*. Aristophanes führte die fremden Vögel-Musiker in der Fusstracht ihrer Heimath auf, wie denn auch das Costüm der Musiker überhaupt und besonders ihre Kothurne etwas Ausländisches waren. Als solche Kothurne sind gewiss auch die *ὑποδήματα γυναικεῖα* (vgl. oben S. 83) des Batalos (Libanios bei Photios, Bibl. 266, p. 495 Bekker) zu betrachten, an dessen Namen der Name des scabillum, *τὸ βάταλον*, ebenso erinnert, wie der andere Name dieses Instrumentes, *κρουπέζια, κρουπέζαι*, an den Namen der den Böotiern eigenthümlichen Fussbekleidung, vgl. Advers. p. 50 und 62. Gleichfalls zweifle ich nicht, dass die *ὑποδήματα Μιλήσια* des Antigenidas (Suidas u. d. W.) hieher gehören, über welche ich ebensowenig in Schriftwerken Etwas habe finden können, als Schmidt (p. 239 fl., Anm. 125). „Sandalen - Luxus war offenbar besonders an der Kleinasiatischen Küste zu Hause" (Müller Etrusker I, S. 270).

sagen, dass die Gestalt im Allgemeinen, die geringere Anzahl der Saiten, der nicht unbedeutende Resonanzboden auf das Saiteninstrument führen, welches in guter Zeit auf dem Theater das gewöhnliche war. — Wichtiger wird unser Vasenbild, die ausführlichste Darstellung unter denen, welche auf ein Drama Bezug haben, für die Kunde der Musik in den Schauspielen auf dem Attischen Theater auch dadurch, dass die eigentlichen Musiker nur mit der Flöte oder der Lyra erscheinen, zumal da das Drama, welches hier berücksichtigt wird, ein Satyrspiel ist, für dessen Musiker Mancher früherhin Instrumente, wie die oben S. 196 erwähnten, als passend betrachtet haben mag. Man vergleiche hiezu Böckh de metr. Pind., p. 258. Darum war auch über diese Instrumente unter der Rubrik der Attribute der Chorsatyrn zu handeln.

Schliesslich noch folgende Fragen und Antworten.

Unser Vasenbild bezieht sich auf die in Athen vorgegangene Aufführung eines bestimmten Satyrspieles. Folgt nun etwa, dass, wie die Darstellung allein für sich steht, so auch das Satyrspiel allein aufgeführt worden sei? Gewiss nicht. Diese Vase konnte ursprünglich entsprechende Gegenstücke haben, vgl. E. Braun im Bullett. d. Inst., 1843, p. 180 fll., Gerhard in Anm. 15 zu den Apul. Vasenbildern. Oder — da es keinesweges fest steht, dass das Gemälde ein Original sei, sondern, wenn Gerhard's Zeitbestimmung der Gefässmalereien Apulischer Vasenfunde (a. a. O. p. II.) richtig ist, vielmehr an eine, wenn auch noch so selbstständige und musterhafte Copie zu denken sein wird — das Kunstwerk, nach welchem unser Vasenbild gearbeitet ist, gehörte zu einer grösseren Composition oder hatte solche entsprechende Gegenstücke [1]. Und ausserdem lassen

[1]) Dass die Composition eigens für unser Gefäss gemacht sei, kann, glaub' ich, keinem Zweifel unterliegen. Daraus folgt aber noch nicht, dass unser Gemälde nicht nach einem anderen (oder auch nach einer Darstellung in Relief) gearbeitet sein könne. Man vergleiche

sich noch andere, vielleicht auch bei Nichtannahme dieser wahrscheinlichere Erklärungsweisen aufstellen. Schwerlich konnten die Tragödien der Tetralogie unter gleichen Verhältnissen aufgeführt worden sein. Dass es mit den mitwirkenden Personen, die Schauspieler ausgenommen, eine ganz eigene Bewandniss habe, ist schon früher auseinandergesetzt. Ohne Zweifel würden dieselben Jünglinge, welche wir als Choreuten im Satyrspiele kennen lernten, nicht auch in den Tragödien den Chor gebildet haben. Denn es ist nicht wahrscheinlich, dass in allen vier Stücken der Chor auf zwölf Köpfe beschränkt gewesen wäre; überall nicht glaublich, dass alle Chöre einer Trilogie oder Tetralogie aus denselben Personen bestanden hätten. Zu dieser Ansicht Müller's (Aeschylos' Eumeniden, S. 72 fll.), welche sicher steht, trotz der Unhaltbarkeit der positiven Belege, auf welche sie zunächst gestützt ist, füge man, was das Satyrspiel insbesondere anbelangt, die Bemerkung Bode's (a. a. O. S. 147 und 187). Ebenfalls würde in den Tragödien nicht Charinos die Kithar gespielt haben; und in Betreff des Pronomos, der auch hier ganz besonders in Betracht kömmt, giebt es durchaus keinen Grund, aus welchem die Nothwendigkeit oder auch nur die Wahrscheinlichkeit seiner Mitwirkung in den anderen Stücken folgte, sondern vielmehr Gründe für das Gegentheil, vgl. S. 54 fl. Berücksichtigt man diese Umstände, so wird man die Möglichkeit einer Bevorzugung des Satyrspieles, um das es sich hier handelt, vor zugleich mit ihm aufgeführten Tragödien durch eine besondere bildliche Darstellung nicht in Abrede stellen wollen. Dass ein Satyrspiel, dessen Aufführung man höchstens nur einige Olym-

---

hiezu die fremden und eigenen Bemerkungen bei Kramer, Ueber Styl und Herkunft der bem. gr. Thongef., S. 12 fll., insbesondere S. 16. — Ob es wahr ist, was der Verfasser dieser gründlichen Schrift in Uebereinstimmung mit S. 16 auf S. 133 bemerkt: komische Scenen auf den Thongefässen seien grossentheils wohl der Bühne selbst entnommen?

piaden tiefer hinabrücken kann als Ol. 99, in Athen auf die Bühne gebracht wäre, ohne dass man zugleich auch Tragödien hätte aufführen lassen, halte ich für ganz unwahrscheinlich.

Liesse sich nun etwa ein Satyrspiel nachweisen, auf welches sich unsere Gefässmalerei beziehen könnte? O ja; wenn man mit einer Möglichkeit zufrieden ist, nicht aber etwa Gewissheit verlangt. Und zwar leider mehr als eins. Dabei kömmt es auch, wenn auch vielleicht nicht so sehr, darauf an, wie sich das Urtheil über die Zeit des Lebens und der künstlerischen Thätigkeit des berühmten Pronomos stellt, und ob es wegen der Weise, wie dieser auf unserem Vasenbilde vorgestellt ist, für nöthig erachtet wird, die Aufführung des betreffenden Satyrspieles in das frühere Lebensalter des Virtuosen zu verlegen, oder nicht. Bei so bewandten Umständen enthalten wir uns jeglicher speciellen Vermuthung, indem wir nur darauf aufmerksam machen, dass Nichts dazu zwingt, an ein Satyrspiel zu denken, welches zum ersten Male aufgeführt werde, ja dass selbst die Vertretung des Dichters in der Eigenschaft als Chorlehrer durch eine andere Person, wie wir sie kennen gelernt haben, mit einigem Scheine für die gegentheilige Ansicht in Anschlag gebracht werden kann.

Nachträgliche Bemerkungen.

Auf dem ersten Bogen ist einige Male Taf. V der Denkmäler des Bühnenwesens statt Taf. VI citirt; S. 8, Z. 16 schr. VI, 6, ebenda Z. 9: X, 1; S. 7, Anm., Z. 7 v. u.: IX, 3.

Ob die S. 7, Anm., und S. 89, Anm., erwähnte Maske in der Hand der Melpomene auf der von Winckelmann zuerst herausgegebenen Gemme wirklich mit einem Helme versehen ist oder nicht, verdiente wohl einer genaueren Untersuchung nach dem Originale.

S. 17, Z. 3, schr. *Ἀγύῤῥιος*.

Zu den auf S. 25, Anm., angeführten Dreifussmonumenten nr. 2 füge man noch: Él. céram. I, 91, und I, 97 (Stackelberg Gr. d. Hell. Taf. XVII).

S. 37, Z. 4 v. u. schr. 169; S. 76, Z. 14: IX, 1.

Zu dem S. 108 fl., Anm., über die Glocke Beigebrachten vergleiche man auch Winckelmann's Werke, V, S. 58.

Zu der Terracotta bei Canina und Campana, S. 123, Anm., füge man die Gemme im Mus. Worsley. II, 22.

In Betreff des Silen mit stellenweise rasirten oder gerupften Beinen und Unterarmen, S. 124 fl., vergleiche man über diesen Gebrauch bei Weichlingen die Sammlungen O. Jahn's zu Persius, p. 175. Ueber die in der Anm. berührte Tonsur, so wie über das Fehlen des Bartwuchses findet man einige Notizen in dem eben jetzt erschienenen Werke von Selig Cassel „Magyarische Alterthümer“, S. 160 fll. Beachtenswerth ist auch die Stelle des Herodotos, III, 8, 4, von den *Ἀράβιοι: καὶ τῶν τριχῶν τὴν κουρὴν κείρεσθαί φασι, κατάπερ αὐτὸν τὸν Διόνυσον κεκάρθαι· κείρονται δὲ περιτρόχαλα, περιξυροῦντες τοὺς*

κροτάφους, über welche Wesseling's (p. 197, 31) und besonders Bähr's Anmerkung zu vergleichen.

S. 127, Z. 3, schr. für 6: Cap. 5, p. 164 fl.

Das Citat aus den Denkm. d. a. K., S. 129, Anm. 4, Z. 2 v. u., beruht möglicherweise auf Irrthum.

Zu S. 148: Silen in kurzem ärmellosen Chiton und mit über die Schultern geworfenem Mantel auf einer Vase des Mus. Borbon. nach Raoul-Rochette, Choix p. 36; derselbe im Chiton mit langen Aermeln und mit um den Leib geschürztem Himation auf dem Relief in den Admiranda Rom. Ant., t. 46.

Zu S. 158, Anm.: Andere Beispiele des Thetazeichens an Pferden auf bemalten Thongefässen und eine für unsere Ansicht sehr beachtenswerthe Vase mit jenem Zeichen auf dem Schilde eines Kriegers erwähnt Ambrosch in den Annali, V, p. 76.

Druck von E. A. Huth in Göttingen.

571

Druck von E. A. Huth in Göttingen.

